

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
**Facultad de Filosofía y Letras**

TESIS DOCTORAL  
**ESTUDIO CRÍTICO Y COMPARADO DEL DESARROLLO TEATRAL EN  
MÁLAGA (1950-1980)**  
(TOMO I)

Rafael Antonio Torán Marín

Directora  
Dra. Rosa Romojaro Montero

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, ROMÁNICA, ITALIANA Y  
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA  
ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

MÁLAGA, 2015



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Rafael Antonio Torán Marín

 <http://orcid.org/0000-0002-0905-6671>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)

*En los años de joven estudiante y en mis primeros años de práctica profesional, asomaban siempre en todo horizonte de la cultura malagueña los nombres de una pareja, referentes imprescindibles de la poesía, del estudio y de la docencia.*

*El teatro me acercó a ellos, la poesía me hizo admirarlos, la importancia del estudio fue una guía, y la conducta docente un ejemplo al que he intentado acercarme en mi trabajo como profesor.*

*Nunca pensé, que después de tantos años, este laberinto educativo iba a uniros como corresponde: ellos enseñándome. Enrique Baena Peña ofreciéndome la orientación adecuada desde la amabilidad y entrega que le caracteriza; Rosa Romojaro desde la paciente y delicada corrección de esta tesis.*

*Cualquier docente desea el respeto. Respeto a su conocimiento, a su saber, al esfuerzo por adquirirlo y transmitirlo. El mío lo tienen y sería insignificante por sí solo si no fuese porque se suma al de tantos otros investigadores que se lo profesan.*

*Dedicatoria:  
A Renfe  
Coche 1, 1C  
Coche 4, 17A*

*A Francisco J. Puerta de las Doblas  
In memoriam*

*Agradecimiento al Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, como fuente de procedencia de parte de la documentación del Teatro Independiente andaluz. A Virginia Téllez Rico por su colaboración en la realización de entrevistas personales a los representantes de los grupos del Teatro Independiente malagueño. A Romero Esteo y Francisco Puerta por permitirme usar sus archivos personales.*



## ÍNDICE

### TESIS: ESTUDIO CRÍTICO Y COMPARADO DEL DESARROLLO TEATRAL EN MÁLAGA (1950-1980) TOMO I

PRÓLOGO .....	18
INTRODUCCIÓN .....	21
<b>PRIMERA PARTE:</b>	
EL TEATRO MALAGUEÑO EN LOS AÑOS 50 Y 60: ARA Y OTRAS MANIFESTACIONES .....	27
1. DATOS HISTÓRICOS, CONTEXTO Y ÁMBITO TEATRAL .....	28
2. LAS AGRUPACIONES TEATRALES EN LOS AÑOS 50: TIPOLOGÍA Y PERFILES .....	36
A/ Educación y Descanso .....	37
B/ Escuela Superior de Arte Dramático .....	38
C/ Asociación Amigos del Teatro .....	39
D/ Teatro Español Universitario (T.E.U) .....	40
E/ Miguel Pino y su teatro de títeres .....	41
F/ Teatro de Arte Clásico .....	41
G/ Teatro Radiofónico .....	43
3. ÁNGELES RUBIO-ARGÜELLES Y EL TEATRO ARA .....	51
A/ El Teatro ARA como proyecto dramático .....	51
B/ Perfil biográfico de Ángeles Rubio-Argüelles Alessandri (13-01-1906 al 30-03-1984) .....	64
4. LA COMPAÑÍA ARA: DIRECCIÓN DE ESCENA, REPERTORIO DE AUTORES Y OBRAS, REPRESENTACIONES Y ELENOS DE ACTORES .....	74
A/ Dirección y Dirección de escena .....	74
a. Referencias históricas y críticas .....	74
b. Repertorio de autores y obras .....	76
<i>Literatura</i> .....	76
<i>Autores y obras</i> .....	82
Tabla alfabética de autores, títulos y año de representación .....	82
Tabla de representación cronológica de las obras .....	83
Títulos escenificados desde 1958 a 1962 .....	86
B/ Representaciones: itinerancia de la compañía ARA (1958-1962) .....	89
<i>Tabla de representaciones</i> .....	91
<i>Días de actuaciones</i> .....	100
C/ Elenco de actores .....	101
<i>Nómina de actores y actrices</i> .....	104
D/ Evolución del concepto "dirección de escena" y plasmación en el teatro ARA .....	110
<i>Francisco Javier Puerta de las Doblas (1928 - 2009)</i> .....	114

**SEGUNDA PARTE:**

EL TEATRO MALAGUEÑO EN LOS AÑOS 70 Y 80:

GRUPOS, COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES, LA APORTACIÓN

DE ROMERO ESTEO Y APERTURA A LA ACTUALIDAD ..... 119

1. LA ACTITUD INDEPENDIENTE Y LA COLECTIVIDAD:

CONCEPTOS Y EXPLICACIONES ..... 120

2. EL TEATRO INDEPENDIENTE (1968- 1980) ..... 123

PERIODOS ..... 129

3. EL TEATRO INDEPENDIENTE EN MÁLAGA ..... 132

*La enseñanza del arte dramático* ..... 132

*Los centros motores del impulso renovador* ..... 134

*Los centros difusores de la experiencia* ..... 136

*La terminología identificativa* ..... 137

*Los procesos de producción y diferenciación* ..... 137

4. RELACIÓN DE GRUPOS MALAGUEÑOS DE TEATRO

INDEPENDIENTE Y SUS ESCENIFICACIONES ..... 142

5. LOS AUTORES: PANORAMA NACIONAL ..... 160

6. AUTORES REPRESENTADOS EN MÁLAGA. TENDENCIAS ..... 168

*Nómina de compañías y autores representados en temporada 93/94* ..... 169

*Relación de compañías* ..... 172

7. PERFIL DEL ESPECTADOR ..... 174

8. EN LA PLURALIDAD DEMOCRÁTICA, UNA INDIVIDUALIDAD:

ROMERO ESTEO ..... 177

*Apuntes biográficos y bibliográficos: Miguel Romero Esteo* ..... 177

*Contribuciones en Nuevo Diario* ..... 180

*Internacionalización de su producción teatral* ..... 186

*Periodos de creación y referencias críticas. El Festival Internacional de Málaga* ..... 192

*Relación de ensayos de Romero Esteo. Textos sobre teatro* ..... 196

*Obra dramática y edición del teatro completo* ..... 200

CONCLUSIONES ..... 207

BIBLIOGRAFÍA CITADA ..... 213

## TESIS: ESTUDIO CRÍTICO Y COMPARADO DEL DESARROLLO TEATRAL EN MÁLAGA (1950-1980) TOMO II

### ANEXO I

#### DOCUMENTOS EN IMÁGENES

Nº 1 y 2	Cronograma de compañías malagueñas de teatro, danza y circo	232-233
Nº 3	Programa de mano de la representación de <i>El vergonzoso en palacio</i> (hoja exterior)	234
Nº 4	Programa de mano de la representación de <i>El vergonzoso en palacio</i> (hoja interior), 30 de marzo, 1949. Teatro Español Universitario – SEU	234
Nº 5 y 6	Programa de mano de la obra <i>La cúpula de San Pedro</i> (exterior e interior)	235-236
Nº 7	Cartel anunciador de la obra en la que participaba la famosa actriz Mary Carrillo	237
Nº 8	En la puerta del teatro con una compañía catalana amateur. Magazine “De cero al infinito: el Teatro ARA de Málaga” por Julián Cortés-Cavanillas	238
Nº 9	Programa de mano que recoge la función celebrada en el Teatro Cervantes por ARA en 1937. Justo lo contrario que el realizado en plena contienda el 15 de agosto de 1936 a beneficio del Frente Popular Antifascista (Ver ANEXO ESCRITOS Nº 8: “Un teatro de supervivencia”)	239
Nº 10	Con este mismo montaje y como compañía aficionada se presentó ARA el 14 de noviembre del mismo año en el Festival Nacional de Teatro Aficionado de Ciudad Real, el texto estaba en versión libre de José María del Carpio	239
Nº 11	Cartel anunciador de “La fiesta del entremés” ARA 1958	240
Nº 12	Cartel anunciador de “Crimen perfecto” ARA 1958	241
Nº 13	Cartel anunciador de “Celos del aire” ARA 1958	242
Nº 14	Cartel anunciador de “Un amor desgraciado” ARA 1958	243
Nº 15	Cartel anunciador de “A media luz los tres” ARA 1958	244
Nº 16, 17, 18, 19 y 20	Cartel anunciador de “Que bollo es vivir” ARA 1958	245-249
Nº 21	Cartel anunciador de “Un drama en el quinto pino” ARA 1958	250
Nº 22 y 23	Programa de mano de “Las nubes” ARA 1959	251-252
Nº 24	Cartel anunciador de la lectura escenificada de “Corrupción en el Palacio de Justicia” ARA 1959	253-254
Nº 26	Cartel anunciador de “Proceso de familia” ARA 1959	255
Nº 27 y 28	Programa de mano (1), (2)	256-257
Nº 29	Cartel anunciador de “Legítima defensa” ARA 1959	258
Nº 30 y 31	Cartel anunciador de “Sublime decisión” ARA 1959 (1), (2)	259-260
Nº 32	Cartel anunciador de “Los extremeños se tocan” ARA 1959	261
Nº 33 y 34	Programa de mano de “Seis personajes en busca de autor” ARA 1959	262-263
Nº 35	Cartel anunciador de “Guillermo Hotel” ARA 1959	264
Nº 36, 37, 38 y 39	Programa de mano de “Proceso a Jesús” ARA 1959	265-268
Nº 40	Cartel anunciador de “Una bomba llamada Abelardo” ARA 1960	269
Nº 41	Programa de mano de “Formión” ARA 1960	270
Nº 42	Cartel anunciador de “El desdén con el desdén” ARA 1960	271
Nº 43	Programa de mano de “El desdén con el desdén”	272

Nº 44	Cartel anunciador de "Romeo y Julieta Martínez" ARA 1960	273
Nº 45 y 46	Cartel anunciador de "El gato y el canario" ARA 1960 (1), (2)	274-275
Nº 47	Cartel anunciador de "Un trono para Cristy" ARA 1961	276
Nº 48	Programa de mano de "Las de Caín" ARA 1961	277
Nº 49	Programa de mano de "¿Dónde vas Alfonso XII?" ARA 1961	277
Nº 50	Cartel anunciador de "La estrella de Sevilla" ARA 1961	278
Nº 51, 52, 53 y 54	Programa de mano de "El dyscolos" ARA 1961	279-282
Nº 55, 56, 57 y 58	Programa de mano de "Medea" y "Los gemelos" ARA 1962	283-286
Nº 59	Cartel anunciador de "El heredero del cielo" ARA 1962	287
Nº 60 y 61	Programa invitación "Homenaje a Lope de Vega" (1), (2) <i>El castigo sin venganza, La dama boba, Peribáñez y el comendador de Ocaña, La moza de cántaro, Fuenteovejuna, La estrella de Sevilla</i>	288-289
Nº 62	Programa de "Los comendadores de Córdoba" ARA 1962	290
Nº 63 y 64	Programa de "Don Juan Tenorio" (1) y (2)	291-292
Nº 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71 y 72	Diversas postales manuscritas con indicaciones y saludas a su compañía	293-300
Nº 73 y 74	Programa de mano del T.E.U.	301-302
Nº 75	Programa de mano de recital poético	303
Nº 76	Programa de actos de Asociación Antiguos Alumnos Maristas	304
Nº 77	Programa de mano de la representación de <i>Juego de niños</i> (hoja exterior)	305
Nº 78	Programa de mano de la representación de <i>Juego de niños</i> (hoja interior)	305
79, 80 y 81	Diversos programas de mano de recitales poéticos	306-307
Nº 82 y 83	Programa de mano del acto de apertura del curso 1953-54 celebrado con un concierto el día 3 y una representación teatral el 5 de octubre. Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Málaga	308
Nº 84	(Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 94: (Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; interior); ANEXO ESCRITOS Nº 28: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	309
Nº 85	Programa de mano de los actos organizados por la Congregación de la Inmaculada y San Luis Gonzaga	310
Nº 86	Programa de mano del cuadro artístico de la Congregación de Los Luises	310
Nº 87	Programa de mano de actos de inauguración del curso en academia privada de canto "Santa Cecilia" en 1954 (Hoja exterior)	311
Nº 88	Hoja interior del programa de mano citado anteriormente	311
Nº 89	Hoja exterior Programa ESAD ( <i>La noche fue vencida</i> )	312
Nº 90	Acto organizado por el colegio San Agustín	312
Nº 91	Programa de actos del Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático, 7 y 8 de junio, 1954 (hoja exterior)	313
Nº 92	Programa de mano de la Velada Artística organizada por la Congregación de las Javieras	313
Nº 93	Hoja interior del programa de actos anteriormente citado; obsérvese la denominación de "Escuela Profesional de Arte Dramático"	314

Nº 94	(Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 94: (Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; interior); ANEXO ESCRITOS Nº 28: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	314
Nº 95	Programa de mano de actos de colegio privado	315
Nº 96	Programa de mano de la representación del cuadro artístico de la Congregación de Los Luises con la obra <i>Una bomba llamada Abelardo</i>	316
Nº 97	Revés del programa de mano anteriormente citado	316
Nº 98	Programa de mano de la representación del cuadro artístico de la Congregación de Los Luises con la obra <i>Con la vida del otro</i>	317
Nº 99	Programa de mano de la Escuela de Arte Dramático en el que figura con claridad absoluta la inclusión de la asociación Amigos del Teatro en la Escuela de Arte Dramático, con motivo de la representación de la obra <i>La noche fue vencida</i>	318
Nº 100	Programa de mano de la representación de <i>Un día de gloria</i> , (hoja interior)	318
Nº 101	Programa de mano del recital ofrecido por el rapsoda Rafael Duyos, 27 de enero, 1955.	319
Nº 102	Hoja interior del programa anteriormente citado	319
Nº 103, 104, 105 y 106	Programa de la Fiesta del Colegio "Ntra. Sra. De la Victoria" 18 de mayo, 1943	320-322
Nº 107, 108 y 109	Programa de mano de la representación de la zarzuela <i>La verbena de la Paloma</i> el 2 de septiembre, 1955. El Teatro Alkázar fue muy frecuentado como lugar de representaciones por la compañía ARA, antes que esta tuviera su propio teatro, como queda demostrado en las tablas de actuaciones que más adelante se explicitan	323
Nº 110	Programa de mano de la representación de <i>El zoo de cristal</i> , aquí denominado "zoológico" la escuela de Declamación ya se llama Escuela de Arte Dramático (hoja exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 111: Programa de mano de la representación de <i>El zoo de cristal</i> , (hoja interior), 6 de febrero, 1956	324
Nº 112	Programa de mano del recital de declamación en el Centro Internacional de Cultura Club Berlitz, 25 de noviembre, 1956 (Hoja exterior)	325
Nº 113	Hoja interior del programa anteriormente citado	325
Nº 114	Programa de mano de las fiestas del Colegio La Asunción	326
Nº 115	Programa de actividades de Las Hijas de María	327
Nº 116, 117, 118	Hojas del programa de mano entregado con motivo del recital poético celebrado en el Instituto Vicente Espinel en homenaje al poeta Salvador Rueda, 18 de diciembre, 1957	328-329
Nº 119	Cartel publicitario para la representación de la obra <i>Tres millones</i> , en la Parroquia de San Patricio, 12 de mayo, 1957	329
Nº 120	Programa de mano de la representación de <i>Una bomba llamada Abelardo</i> (hoja exterior)	330
Nº 121	Programa de mano de la representación de <i>Una bomba llamada Abelardo</i> (hoja interior), 27 de julio, 1957	330
Nº 122 y 123	Programa de mano del recital poético celebrado en Peña Malaguista, 1 de mayo, 1958	331
Nº 124, 125 y 126	Programa de mano del recital poético celebrado en el teatro Cervantes por la Cruz Roja con la colaboración del Ayuntamiento, la Sección Femenina de bailes y danzas, y la Orquesta Municipal, 1958	332-333

Nº 127	Programa de mano con motivo del acto benéfico para la Cruz Roja en el Teatro Cervantes, 14 de marzo, 1958	334
Nº 128	Invitación a la representación de la obra <i>Murió hace quince años</i> por la Congregación de La Inmaculada	334
Nº 129	Programa de mano de la representación <i>El cadáver del señor García</i>	335
Nº 130	Invitación personal a la representación de la obra <i>Grandes fortunas</i> por la Congregación de La Inmaculada	336
Nº 131	Programa de mano de actos del Colegio Nuestra Señora de la Victoria de los Hermanos Maristas, curso 1958-59	337
Nº 132	Programa de mano de actividades de colegio privado	338
Nº 133	Afiche de la actuación en Ciudad Real 1961	339
Nº 134	Cartel anunciador de <i>Buenas noches Betina</i> en Círculo de la Amistad, en Córdoba capital	340
Nº 135	Festival Grecolatino. Saludos. H.P. de la Ossa y Alfredo Marquerie en "Formión"	341
Nº 136	Alfredo Marquerie. Siendo niño se traslada con su familia a vivir a Segovia. En 1928 se doctora en Derecho. Comienza su trayectoria en prensa escrita en el diario Informaciones de cuya redacción entra a formar parte en 1932 y del que fue crítico literario desde 1940. La misma labor ejerció en el diario ABC entre 1944 y 1964 y finalmente en el Diario Pueblo y en La Hoja del Lunes. También trabajó como corresponsal de prensa, lo que le llevó a viajar por Marruecos, Inglaterra, Francia, Alemania, Polonia y Rusia. En cuanto a la literatura, cultivó los géneros del ensayo, la poesía, el teatro y la novela	342
Nº 137	Tarjeta de invitación personal al acto	343
Nº 138 y 139	Cartel y programa de mano con nombres famosos en el elenco	344-345
Nº 140	Programa de mano del Festival de Cuenca 1965 con participación de la compañía ARA con la obra <i>Puebla de las mujeres</i>	346
Nº 141	Cartel anunciador de la participación de la compañía ARA en Córdoba con motivo de los actos organizados por los "25 años de paz", con la participación del famoso actor Manuel Dicenta. 12 de junio, 1964	347
Nº 142 y 143	Carteles de los Festivales de España de 1964 y 1965 (Cuenca)	348-349
Nº 144	Programa de mano de la actuación realizada en Córdoba en colaboración del Teatro ARA con la ESAD de Córdoba dirigida en aquel entonces por José Miguel Salcedo Hierro, hombre de teatro de Córdoba. Actor, director y profesor de la ESAD de su ciudad que hoy día lleva su nombre	350
Nº 145	Documento escaneado de un libreto de apuntes de Indumentaria usado en sus clases	351
Nº 146	Foto hijos de Miguel Pino	352
Nº 147	Miguel Pino con sus títeres de <i>Peneque el valiente</i>	353
Nº 148	Miguel Pino en sus inicios de gira con su vehículo	353
Nº 149	Cartel anunciador del 50 Aniversario de la compañía Miguel Pino	354
Nº 150	Teatro ARA. Foto Eugenio Griñán	355
Nº 151	Ángeles Rubio-Argüelles saludando en el Teatro Romano	356
Nº 152	Público en el Teatro Romano. Foto Eugenio Griñán	357
Nº 153	Teatro Cervantes. Programación de la revista <i>Tentación</i> . Málaga, 14 de mayo, 1954	358



Nº 154	Teatro Cervantes. Programación de Aurora Bautista, Málaga, 14, 15 y 16 de octubre, 1958	358
Nº 155	Teatro Cervantes. Programación de Fernanda Ladrón de Guevara, Málaga, del 14 al 20 de mayo, 1954	359
Nº 156, 157, 158, 159, 160, 161 y 162	Teatro Cervantes. Programaciones de Imperio, Meller, Piqué, Castro, Flores, Rico y Reina, Málaga, de 1940 a 1946	360-362
Nº 163	Actuación en el Teatro Cervantes en 1950, Málaga. González Marín, natural de Cártama, se convirtió en uno de los rapsodas nacionales más singulares y carismáticos. Fue muy apoyado por el régimen franquista y cosechó grandes éxitos en tierras sudamericanas. Hace pocos años en su pueblo natal se organizaron una serie de recitales poéticos con carácter de certamen alcanzando cierta notoriedad y dando lugar a la creación de asociaciones de rapsodas provinciales. El certamen cayó en desgracia por dos motivos: el primero por la denominación, ya que una parte de la ciudadanía no aceptaba que el certamen llevara el nombre de un rapsoda que al parecer tuvo una nefasta implicación cuando la guerra civil contra vecinos; y la otra, más evidente, por la llegada de la crisis económica	362
Nº 164	Teatro Cervantes. Programación de una sesión de espiritismo e hipnotismo, Málaga, 26 y 27 de abril, 1956	363
Nº 165	<i>El diario de Ana Frank</i> en el Teatro Cervantes. Dirección de José Tamayo. 3 de febrero, 1958	363
Nº 166	Festival Grecolatino. Saludo a público tras la representación de <i>La mosca ateniense</i> . Foto E. Griñán	364
Nº 167	Juan Temboury, a la izquierda, y el alcalde José Luis Estrada, en el centro, en el yacimiento romano, 1951	399
Nº 168	Foto de actuación de Oscar Romero con un joven Antonio Banderas en el Teatro Romano. Foto de Eugenio Griñán. Obsérvese a la izquierda y de frente a Juan Radámez, actor sueco afincado en Málaga desde joven y uno de los apoyos de la condesa más fuerte en toda la trayectoria de ARA	365
Nº 169	Cartel publicitario de <i>Corrupción en el Palacio de Justicia</i> (Lectura escenificada)	366
Nº 170	"Actos en recuerdo de Ángeles Rubio Argüelles. Málaga 18 de abril de 1994. Bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Málaga y organizado por el Claustro de Profesores de la Escuela Superior de Arte Dramático y antiguos actores y alumnos del Teatro Escuela ARA". Teatro Cervantes. Málaga	367
Nº 171	Fotografía de <i>La pájara pinta</i> dirigida por Romero Esteo y representada en el patio de San Agustín, antigua facultad de Filosofía y Letras. (Málaga). Cartel publicitario del espectáculo	368
Nº 172	Cartel de <i>La pájara pinta</i> de R. Alberti por el Taller de Teatro de la Universidad de Málaga, dirigido por Romero Esteo	369
Nº 173	Programa de mano de la obra <i>Historias para ser contadas</i>	370
Nº 174	Cartel de actuación de la obra en el recinto Eduardo Ocón	371
Nº 175	Frase recogida del dossier de grupo presentado en la Muestra de Teatro Malagueño organizado por la Coordinadora de Teatro y Gabinete de Teatro de la Universidad de Málaga, 1978	372
Nº 176	Anónimo amenazante recibido por la compañía	373
Nº 177	Fotografía del espectáculo <i>El juglar y el silencio</i>	374
Nº 178 y Nº 179	Fotografías del espectáculo <i>Yu pi yu</i>	375

Nº 180	Portada del dossier de la compañía	376
Nº 181	Programa de mano de la obra <i>Espectros</i>	377
Nº 182, 183 y 184	Fotografías <i>El barco de papel</i> de Miguel Romero Esteo por la compañía Toná-Aguarrás	378-379
Nº 185	Fotografía actuación plaza Ayuntamiento Cortes de la Frontera (Málaga)	380
Nº 186	Fotografía <i>El retablo del flautista</i> . Tesis	381
Nº 187	Programa de mano actuación por la provincia. Tesis	382
Nº 188	Fotografía <i>Danza macabra</i> . Tesis	383
Nº 189	Portada del programa del II Festival de Teatro Independiente de Andalucía, Granada, abril, 1978. Editado por el Secretariado de Extensión universitaria y el Gabinete de Teatro	384
Nº 190	Pegatina publicitaria del grupo Toná Teatro Independiente	385
Nº 191	Programa de la I Semana de Cultura Popular Torrox 76	386
Nº 192	Programa de mano <i>El matapulgas de Pimpaux</i> . Toná G.T.I.	387
Nº 193	Representación en la Casa de la Cultura de <i>Los cuernos de don Friolera</i> de Valle Inclán por el Teatro Estable y dirección de Jesús Calvo	388
Nº 194	Teatro del Mediterráneo. Espectáculo <i>Noche</i>	388
Nº 195 y 196	Fotografías de <i>El convidado</i> de Manuel Martínez Mediero	389
Nº 197	Fotografía del montaje <i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i>	390
Nº 198	Fotografía de espectáculo callejero de Zebra en la Feria de agosto de Málaga	391
Nº 199	Fotografía de la compañía Acuario Teatro	391
Nº 201	Fotografía de la compañía Brea Teatro	392
Nº 202, 203 y 204	Programa de mano de la obra <i>Oratorio</i> de Teatro Lebrijano (Doc. 1, 2 y 3)	393-394
Nº 205	Carnet de inscrito en la escuela oficial de cinematografía, curso 1972-73	395
Nº 206	Foto fachada de la casa de la familia Romero García	396
Nº 207	Diploma Premio Europa. El Premio Europa es concedido con carácter anual y es entregado por el Consejo de Europa a aquellas personas que hayan realizado cada año una labor extraordinaria en las artes escénicas. Figuran nombres de la talla del director de escena italiano Giorgio Strehler, del dramaturgo alemán Heiner Müller, del director de escena británico Peter Brook, del norteamericano vanguardista Bob Willson o del francés Jerome Savary)	397
Nº 208	Fotografía con algunos de los dramaturgos citados: Ángela García Pintado, José Ruibal, Luis Matilla, Miguel Ángel Rellán, Juan Antonio Castro, Francisco Nieva, Diego Salvador, y Miguel Romero Esteo entre otras personas	398



## ANEXO II

### DOCUMENTOS ESCRITOS

Nº 1	Detalle documento firmado por enlace sindical. Data de febrero de 1959 y el sello de la “empresa” pertenece a la editorial de Ángeles Rubio-Argüelles “Ediciones A.R.A.”	401
Nº 2 y 3	“Poesías Cavanillas”	402-403
Nº 4 y 5	Carta en la que el Sr. Puerta le comunica a su hermano Rafael la oferta laboral realizada por la condesa para incorporarse en el estudio para grabar “seriales radiofónicos” en 1961	404
Nº 6	Según nota personal (ver Anexos Escritos Nº 6, 2º artículo) no permitía que ningún actor o actriz trabajara para otra Radio sin autorización expresa suya, ni tampoco para otra compañía teatral	405
Nº 7	En el que se muestra un contrato laboral a un actor con las condiciones detalladas de compromiso laboral y percepciones económicas en 1958	406
Nº 8	Opinión sobre “el teatro de supervivencia” años 50	407
Nº 9, 10, 11 y 12	Documentos periodísticos: necrológicas	408-411
Nº 13 y 14	Declarado por ella misma en la entrevista periodística que le realiza Juana Basabe en SOL MAGAZINE el 16 de enero de 1972 titulado “A.R.A. SE DEFINE” en la sección “DOS POR DOS: UNO”	412
Nº 13 y 14	SOL MAGAZINE. Entrevista de Juana Basabe y José Infante. 16 enero 1972	413
Nº 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22	Ejemplos de guiones de teatro radiado	414-420
Nº 23 y 24	Acuerdos para la actuación en Ciudad Real (1) y (2)	421-422
Nº 25	Reconocimiento a Francisco Javier Puerta	423
Nº 26	Portada libreto “La tapada” de Ángeles Rubio-Argüelles y Alessandri, según nota autógrafa	424
Nº 27	Prensa. Celebración en los Baños del Carmen del compromiso de boda de Ángeles Rubio-Argüelles y Edgardo Neville	425
Nº 28	(Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 94: (Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; interior); ANEXO ESCRITOS Nº 28: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	426
Nº 29	Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	427
Nº 30	Prensa. Recorte de periódico en el que Marquerie escribe sobre su propia adaptación de la obra <i>Formión</i>	428
Nº 31	Prensa. Recorte de periódico que recoge el artículo sobre <i>El Dyscolos</i> por Marquerie, como noticia previa a las actuaciones programadas de la obra en el Teatro Romano	429
Nº 32	Recorte de periódico en el que se recoge comentario crítico de la representación de <i>Buenas noches, Betina</i> acompañada del cartel anunciador	430
Nº 33	Recorte de periódico <i>El alcalde de Zalamea</i>	431
Nº 34, 35 y 36	Artículo con fotos de Ángeles Rubio-Argüelles con cuatro alumnos en las ruinas del Teatro romano	432-434

Nº 37	Recorte de prensa con comentarios críticos sobre las representaciones <i>La cena del rey Baltasar</i> de Teatro de Arte Clásico y <i>Juego de niños</i> de la compañía Lope de Rueda, ambos espectáculos dirigidos por Francisco Javier Puerta	435
Nº 38	Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	435
Nº 39	Nota con comentarios selectivos para el nuevo alumnado	436
Nº 39bis	Recorte de periódico <i>Llama un inspector</i>	437
Nº 40, 41, 42, 43 y 44	Páginas del Cuaderno de dirección de <i>La cena del rey Baltasar</i> de Francisco Javier Puerta	438-442
Nº 45	Relación de nombres de colaboradores del Teatro ARA elaborada por la propia dirección de la compañía	443
Nº 46	Listado de subvenciones y ayudas recibidas del Ayuntamiento, Diputación y Ministerio de Cultura	444
Nº 47 y 48	Carta remitida al Delegado Provincial de Educación y Ciencia, donde quejándose de la no ayuda recibida por el ayuntamiento para la realización de un auto en la Catedral con motivo de las Fiestas del Corpus, temiera que no se recibiera tampoco para el Festival grecolatino del verano (recibió 35.000 pesetas en 1971 según consta en el listado), solicita apoyo de un nuevo órgano creado (Patronato Cultural creado por el Gobernador) para la realización del evento religioso teatral	445
Nº 49 y 50	Solicitudes de subvención para la realización del XXI Festival Grecolatino 1979, en el que se pide ayuda logística y 200.000 pesetas al Ayuntamiento y al Ministerio de Cultura “ayuda técnica y económica” sin especificar. Desde 1972 deja de recibir las ayudas tradicionales del Ayuntamiento y recibe de Diputación solo un año. Posteriormente el ayuntamiento vuelve a ayudarla pero ya se hace patente la falta de compromiso de la institución con el evento. Una vez finalizada la dictadura el apoyo se vuelve aún más difícil como queda constancia en el documento presentado	446-447
Nº 51	Donde el Ayuntamiento le requiere un aval para el uso del Teatro Romano. Aval que aseguraría que el espacio público no sufriría desperfectos	448
Nº 52	Hoja de taquilla Cine M <sup>a</sup> Cristina, Alhaurín el Grande	449
Nº 53	Recomendaciones A.R.A. para la radio	450
Nº 54	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación <i>Proceso de Jesús</i> (SUR/27/03/59)	451
Nº 55	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de <i>Las nubes</i> : (21/07/59), (24/07/59), Julio 1964	452
Nº 56	Recorte de periódico con comentario crítico de las representaciones de: <i>Un drama en el quinto pino</i> y <i>Separada del marido</i>	453
Nº 57	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de: <i>Formión</i> , Festival Grecolatino	454-455
Nº 58	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de <i>El jugador</i>	456
Nº 59	Hoja de pagos de ensayos	457
Nº 60	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación Palacio de justicia: Doc.1 (16/02/59) y Doc.2 (SUR/18/02/84)	458

Nº 61	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de <i>El desdén con el desdén</i> (20/01/60)	459
Nº 62	"Hojas de taquillas 26 y 27/ 01/61" Doc.1 y Doc.2	460
Nº 63	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación <i>Derrumbe en la estación Norte</i> (12/03/61)	461
Nº 64	Recortes de periódicos con comentario crítico de la representación de <i>Dyscolos</i> , Doc.1:(ABC/./06/61). Doc.2: (SUR 02/07/61), Doc.3: (03/07/61)	462
Nº 65	Recorte de revista con comentario crítico de diversas agrupaciones escénicas, entre ellas Teatro A.R.A. con la representación de <i>¿Dónde vas Alfonso XII?</i> (PRIMER ACTO/sept/61) Recorte de revista con comentario crítico de diversas agrupaciones escénicas, entre ellas Teatro A.R.A. con la representación de <i>La luna es azul</i> (PRIMER ACTO/sept/61). Recorte de revista con comentario crítico de diversas agrupaciones escénicas, entre ellas Teatro A.R.A. con la representación de <i>Las de Caín</i> (PRIMER ACTO/sept/61)	463
Nº 66	Hojas de pagos. Documento 1 (1959)	464
Nº 68	Contrato de actuación.	465
Nº 72	Contaba para ello el Gobierno con la inestimable ayuda del Sindicato del Espectáculo como demuestra la siguiente documentación. Impresos de "Visados del Sindicato".	466
Nº 72 bis	Orden mecanografiada (Circular nº 398) por la que se expresa que sin visado del Sindicato de Espectáculos no podía llevarse a cabo ningún proyecto.	467
Nº 72 bis'	Anotación manuscrita en la que se registra lo imprescindible para poder realizar cualquier función artística. En referencia al visado del Sindicato.	468
Nº 73	Solicitud de Jacinto Esteban para la apertura de su café-teatro 6 junio 1970 (doc.2), y orden de denegación con fecha 30 de junio (doc.1). Los motivos son: uno de índole física o espacial -consideran que la colocación y ubicación de la tarima sería peligrosa para las dimensiones del local- y otra de índole moral -consideran que en la decoración del bar es "atrevida" y hay frases escritas que "rozan las buenas costumbres"-	469-470
Nº 74	EULOGIO MERINO. <i>BERNEUERSTRASSE, 48. BERLIN ORIENTAL</i> . Diario SUR, Opinión. Pág. 7. Miércoles 8 de mayo 1968. Málaga	471
Nº 75	Hoja censurada del texto <i>Los mendigos</i> de José Ruibal en 1977	472
Nº 75 bis	Ejemplo de hoja censurada	490
Nº 75 bis'	Documento: "guía de censura", Ministerio de Información y Turismo, 1976	491
Nº 75 bis''	Recorte de prensa: eliminación de la censura	492
Nº 76	Resulta excepcional este documento en el que se muestra el informe de la Dirección General de Seguridad con otro informe previo del alcalde de la localidad de Humilladero (Málaga) en 1974, en el que se da en primer lugar un informe sobre el grupo de teatro que va a actuar en la localidad, en esta ocasión "Teatro Ensayo Algabeño" de Algaba (Sevilla) con la obra <i>Asamblea general</i> de Lauro Olmo y Pilar Enciso, la cual no revestía mayor peligro según el informe, salvo que fuese pretexto para que los "párrocos del pueblo" aprovecharan la concentración para "algún tipo de	473-475

propaganda". Este informe está datado 8 de agosto de 1974 y lleva el sello de DIRECCIÓN GENERAL DE SEGURIDAD, Servicio de Información. A continuación una copia de las actividades organizadas y por último el informe del alcalde del pueblo con todo un listado de personas sospechosas entre las que destaca Antonio Romero Ruíz un joven de 19 años que llegara a ser Diputado a Cortes en la Democracia. Pero el informe va dirigido muy especialmente contra los sacerdotes Francisco García González y José Sánchez Gámez como "curas obreros", siendo este último creador de una cooperativa para mujeres

Nº 77 y 78	Registro de nacimiento, documentos 1 y 2	476-477
Nº 79	Autorización de la Sociedad General de Autores de España por la que se acepta el seudónimo de Miguel Romero Esteo con fecha 23 de octubre de 1974	478
Nº 80	Título de Bachillerato de Miguel Romero Esteo	479
Nº 81	Vida laboral de Miguel Romero Esteo	480
Nº 82	Título de Periodismo de Miguel Romero Esteo	481
Nº 83	Carta firmada por Verónica Silver representante de la editorial Jonathan Clowes Limited, fechada el 24 de marzo de 1969	482
Nº 84	Carta de Juan Bernabé a Miguel Romero Esteo, comunicándole la invitación a participar en el Festival de Nancy	483
Nº 85	Certificado de registro de Teatro Lebrijano	484
Nº 86	Información sobre la agrupación "Teatro Ensayo Algabeño"	485
Nº 87	Carta de Peter Brook a Miguel Romero Esteo	486
Nº 88	Miércoles 12 de junio de 1985 a las 20.53 horas España firmó el tratado de adhesión a la Comunidad Económica Europea, aunque fue recibido con un atentado: "Nadie, mediante la coacción o la violencia, podrá torcer ese propósito de paz", afirmó Felipe González presidente del país	487-489

**ESTUDIO CRÍTICO Y COMPARADO DEL DESARROLLO TEATRAL EN  
MÁLAGA (1950-1980)**

## PRÓLOGO

El periodo de estudio está dividido en dos grandes bloques que corresponden con los dos momentos históricos de nuestro país más determinantes en nuestra historia contemporánea: la dictadura y la transición democrática. Cada uno de estos periodos responde a unos criterios y a unas necesidades y sobre todo a una manera de entender y de tratar la cultura y dentro de ella, las artes escénicas en Málaga, objeto de estudio. Estas a su vez han estado determinadas no solo por las políticas llevadas a cabo sino también por la realidad del tejido industrial que en cada época ha existido, si es que podemos utilizar este término en alguna de ellas.

En el periodo de la dictadura se estableció un monopolio en torno a la denominada compañía ARA. En la transición a la democracia, fueron los grupos del Movimiento Independiente los que dieron paso en la democracia a una pluralidad que consiguió establecerse y una profesionalización dentro de una férrea estructura de mercado cultural como factores claves.

Se trata de estudiar estos dos periodos en relación no solo a los protagonistas de la escena sino también a todos los factores y agentes que intervienen en ella, como el público, la empresa, las políticas culturales, etc... Una especial atención se le dedica a la literatura dramática protagonista en cada una de las etapas.

Ambos períodos han tenido en común la dependencia de la cultura de la Administración y por ende de la política. En unos casos por el control ideológico y moral, en otros, por el control productivo y el establecimiento de unas reglas de juego útiles para los fines del Estado.

Si en principio la visión de las artes escénicas durante la dictadura eran de un horizonte bastante miope, en la democracia se proyecta bien amplia tanto en sus aspectos teóricos como formales. La globalización conlleva una mirada imprescindible de interrelación entre agentes culturales de diferentes países y existe la necesidad de establecer marcos comunes ya que la cultura se entiende como un elemento global y a la vez plural.

La inclusión de España en la Unión Europea<sup>1</sup> fue determinante para establecer ese marco conjunto, aunque esto no signifique que todos los países, al menos de la UE, se hayan puesto de acuerdo en una misma política y una misma manera de entender las artes escénicas y el papel de la cultura. Puede que haya una manera amplia y común de entender la cultura, pero no hay una misma manera de tratarla.

El Teatro ARA que fue en Málaga el proyecto emblemático tuvo varias etapas bien diferenciadas, si bien el objeto de este estudio se centra en la segunda cuando se establecieron las bases y líneas de acción y definición del proyecto. Las siguientes no fueron más que una continuidad de lo trabajado y planteado en estos inicios, quizá con mayor estructura empresarial aunque sin aportaciones significativas. No obstante, con la intención de enriquecer y

<sup>1</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 88: Miércoles 12 de junio de 1985 a las 20.53 horas España firmó el tratado de adhesión a la Comunidad Económica Europea, aunque fue recibido con un atentado: “Nadie, mediante la coacción o la violencia, podrá torcer ese propósito de paz”, afirmó Felipe González presidente del país.

demostrar las aportaciones de este trabajo de investigación, se adjuntan en los anexos de “Imágenes” y de “Escritos”, documentos de los demás años.

He querido centrar gran parte de esta investigación en dos personas, que al ser protagonistas de ambas épocas, poseían en sus archivos personales pruebas evidentes de mi tesis. Contar con la colaboración de ellas -una hasta su fallecimiento- ha sido una prueba de contraste de información imprescindible. Por mi edad y por haber estado implicado en el teatro desde temprana edad, poseo una fuente de documentación puesta al servicio de este ensayo crítico.



## INTRODUCCIÓN

Es propósito de este estudio describir y analizar el estado y evolución de las Artes escénicas en Málaga y comprende dos de los momentos históricos más determinantes en nuestra reciente historia contemporánea: la dictadura franquista y la transición democrática, etapas definidas por una antagónica concepción política del Estado y, en consecuencia, de los valores morales, sociales y culturales que lo sustentan.

Se trata de estudiar ambos períodos en relación no sólo a los protagonistas de la escena sino también a los agentes y factores que intervienen en ella, desde la política cultural hasta la empresa, el público y otros. Especial atención se le dedica a la literatura dramática, protagonista en ambas etapas.

Ambos períodos se han caracterizado por la dependencia casi absoluta de la cultura a la Administración, casi siempre sometida a los principios ideológicos y morales del sistema político imperante en cada momento. Si, en principio, durante la dictadura la visión de la cultura en general y de las artes escénicas en particular tenía un horizonte miope, la etapa democrática ampara y genera el desarrollo de nuevas propuestas estéticas tanto en sus aspectos teóricos como formales.

A escala local, se podría afirmar que el régimen franquista favoreció la creación y consolidación casi en exclusiva de la Compañía A.R.A, acrónimo de Ángeles Rubio-Argüelles, que ocupará, por razones obvias, gran parte del protagonismo de estas páginas. El Teatro ARA que fue el proyecto emblemático de la ciudad durante varias décadas, tuvo etapas bien diferenciadas, si bien el objeto de este estudio se centra en la segunda, cuando se definió el proyecto y se establecieron sus bases y líneas de actuación. Las etapas siguientes no significaron más que una continuación de lo realizado en los inicios<sup>2</sup> y, aunque contaba ya con una mayor estructura empresarial, no tuvo aportaciones significativas al mundo de la escena.

Por el contrario, en la etapa de la transición democrática, fueron los grupos del Movimiento Independiente los que iniciaron la apertura hacia innovadoras propuestas estéticas y formales que posibilitaron la eclosión de corrientes y tendencias en el ámbito escénico, a la vez que se inicia el proceso de profesionalización de un colectivo tradicionalmente minusvalorado en lo social y desamparado en lo laboral, inmerso además en la férrea estructura de un mercado cultural raquítico y adocenado.

La globalización implica una imprescindible mirada hacia la interrelación de los agentes culturales de diferentes países, planteándose la necesidad de establecer un marco común de actuación ya que el concepto de cultura en sentido amplio, se percibe desde lo global y desde lo plural. La incorporación de España a la Unión Europea fue determinante para establecer ese marco común de actuación, aunque ello no signifique que todos los países de la U.E hayan acordado una misma política cultural ni participen de una misma forma de entender las artes escénicas ni el papel de la cultura. Puede que haya una

<sup>2</sup> Se adjuntan en anexos de “Imágenes” y “Escritos” documentos de las etapas siguientes.

manera amplia y común de entender la cultura pero no hay una misma forma de tratarla.

El golpe militar del 36 y la guerra civil truncó el desarrollo de nuestro país en todos los campos. En el campo de las artes escénicas acabó con la actividad de los diferentes teatros de la ciudad que ofertaban una amplia gama de espectáculos muy centrados en las Variedades.

La posguerra fue un periodo depresivo y, como suele suceder en estos casos, surgieron empresas dedicadas al género de las Variedades y al teatro ligero que sobrevivían organizando eventos que se sostenían gracias al tirón del “folklorismo”. No podemos apenas hablar de un teatro malagueño profesional porque todo se confundía y porque las reglas de juego en el ámbito laboral no eran tenidas en cuenta. Apenas consta -a excepción de lo anteriormente expuesto- existencia de agrupaciones teatrales al margen de las esporádicas iniciativas en el marco de las enseñanzas<sup>3</sup> y de las peñas recreativas y culturales, siempre destinadas al entretenimiento inocuo y, en algunos casos a la exaltación de valores costumbristas.

A partir de 1959<sup>4</sup> con la visita del presidente de los Estados Unidos, llega el reconocimiento internacional del régimen franquista. Los enemigos de la II Guerra Mundial se convierten ahora en aliados ante la posición estratégica de España para las potencias extranjeras en la Guerra Fría. El reconocimiento del régimen supuso una ligera mejora de la economía y los emigrantes de los años 40 empezaban a enviar dinero a sus familias mejorando en parte sus pésimas condiciones económicas. Aparecen nuevos negocios que sustituyen al estraperlo como principal fuente de ingreso, práctica habitual en la década anterior.

El descubrimiento de Torremolinos y Marbella por los extranjeros como municipios de interés turístico, contribuyó no solo a esa mejora sino que propició un ambiente festivo y cosmopolita. La pobreza seguía reinando pero el ambiente social mejoraba. Málaga capital se llenaba de marineros norteamericanos de la VI Flota, las zonas portuarias se dinamizaban y comenzaban a aflorar salas de Variedades y algunos cafés teatros<sup>5</sup>. Pero por otro lado, el Concordato aprobado con la Santa Sede propició un control sobre la moralidad aún mayor y otorgó a la Iglesia un poder casi absoluto en paralelo al poder militar bajo el prisma del nacionalcatolicismo. A la censura política había que sumar la moral, provocando la asfixia de las expresiones artísticas.

A finales de los 50, la compañía ARA iniciada cuando la toma de la ciudad por las tropas fascistas, se consolida y arrastra hasta la desaparición a los diferentes colectivos existentes por entonces que, si bien eran pocos, no es

<sup>3</sup> ANEXO IMÁGENES N° 103, 104, 105 y 106: Programa de la Fiesta del Colegio “Ntra. Sra. De la Victoria” 18 de mayo, 1943.

<sup>4</sup> Eisenhower visita Madrid el 21 diciembre de 1959. Inaugura la base norteamericana de Torrejón de Ardoz.

<sup>5</sup> 17 de febrero de 1951: El Britannic, de crucero por el Mediterráneo, trae a 200 turistas a la ciudad.

menos cierto que de haber seguido existiendo hubiesen favorecido la pluralidad y, por tanto la diversidad y riqueza.

La presencia exclusiva en el panorama teatral de la época del proyecto ARA -por razones que explicaré más adelante-, supuso una uniformidad a la hora de entender el teatro y su consecuencia fue el empobrecimiento. Las distintas agrupaciones que coexistían a finales de los 50 no pudieron hacer nada ante el poderío económico que la condesa Ángeles Rubio Argüelles dedicaba a su anhelado gran proyecto: la construcción de un teatro de primera planta en La Malagueta, zona privilegiada y emblemática de la ciudad. Pero ese Teatro no se salvó tampoco de la desidia de la dictadura. Los apoyos directos que desde el Ministerio de Información y Turismo presidido por Manuel Fraga se le otorgaban a ARA, no lograron compensar las dificultades económicas locales -salvo las ayudas recibidas para la realización del Festival Grecolatino<sup>6</sup>, conocido popularmente como “el Romano”- aunque sí las logísticas y políticas.

Durante la transición, el proyecto ARA no contó tampoco con el apoyo institucional cayendo paulatinamente en el abandono, no solo por razones culturales o políticas, sino en muy buena medida porque la “condesa” se había quedado sin patrimonio personal.

Esa debilidad en la que se sumió el proyecto ARA, fue duramente combatida por una fracción opositora de jóvenes que formaban parte del Teatro Independiente que, aunque comenzara a manifestarse en 1968, no fue hasta principios de los 70 cuando se reveló como una fuerza ya imparable. En unos casos motivados y empujados por la necesidad de cambios sociales y políticos, en otros por disponer de una mirada diferente a la hora de entender el arte escénico y en otro, por no encontrar otra alternativa viable, ya que ARA perdía fuerza y su caída se vislumbraba como inminente.

Las influencias externas -entiéndase profesionales venidos de otros lugares- que influyeron en la formación del Teatro Independiente, así como las programaciones alternativas que llevaba a cabo la Universidad, contribuyeron a la apertura de nuevas vías expresivas, a la par que la democracia se consolidaba y se gestaba el nuevo modelo de estado autonómico.

El Estatuto de Autonomía para Andalucía de 1981 señala el marco competencial que le corresponde a la Comunidad Autónoma y, en su artículo 68 establece la *“competencia exclusiva en materia de cultura, que comprende las actividades artísticas y culturales así como el fomento de la cultura, incluyendo el fomento y la difusión de la creación y la producción teatrales, musicales, de la industria cinematográfica y audiovisual, literarias, de danza, y de artes combinadas llevadas a cabo en Andalucía; la promoción y la difusión del patrimonio cultural, artístico y monumental y de los centros de depósito cultural de Andalucía, y la proyección internacional de la cultura andaluza”*.

---

<sup>6</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 166 y 167: Festival Grecolatino. Saludo a público tras la representación de *La mosca ateniense*. Foto E. Griñán.

Era pues prioritario y urgente para el nuevo gobierno autonómico, dotar a Andalucía de los recursos necesarios para la creación de un tejido cultural hasta entonces apenas existente. A las inversiones públicas en infraestructuras y equipamientos culturales, se sumó la participación de los agentes culturales en el proceso y surgieron nuevas profesiones y oficios al amparo de las nuevas necesidades sociales y culturales propias de una sociedad democrática. Junto a la creación de nuevos espacios escénicos y la rehabilitación del patrimonio escénico andaluz, se estableció una línea de subvenciones y apoyos a la producción y a la exhibición, así como a la potenciación de compañías como fuertes productoras, a la creación de circuitos, festivales y ferias para exhibir productos y a la imagen y exportación del teatro andaluz. Con ello, se hizo precisa la formación en oficios hasta entonces ajenos a las artes escénicas, ahora ya imprescindibles para la incorporación de las producciones teatrales al nuevo mercado de la cultura. La apertura del sistema democrático abrió el camino a nuevas oportunidades y a la diversificación y profesionalización del teatro.

Las breves notas apuntadas anteriormente en relación a la evolución del teatro andaluz, son igualmente válidas para el teatro malagueño. El Teatro Cervantes se recuperó y se abrieron nuevos espacios llamados alternativos; las compañías ampliaron la gama de ofertas estilísticas y aparecieron las primeras fusiones de compañías, desapareciendo unas y surgiendo otras más acordes con el nuevo modo de entender la producción; se potenciaron los equipos de gestión y se terminó entendiendo, aunque con mucha dificultad, que el marketing era parte fundamental de la venta de un producto, aunque éste fuese artístico.

Las contradicciones y dificultades de adaptación a este nuevo periodo, exigía de una intensa actividad asamblearia; congresos, simposios y jornadas se celebraban por doquier con el objetivo de que los agentes culturales acordasen modos de trabajo junto a la Administración como única suministradora de herramientas y recursos económicos.

Desde la perspectiva actual, no sería aventurado afirmar que si la cultura no se hubiera sostenido sólo desde el ámbito de lo público sino también desde el privado a través de una Ley de Patrocinio y Mecenazgo, tal vez la crisis que padece no hubiera arrastrado a todo el sistema. Lástima que del ensayo de bancarrota del 92<sup>7</sup> no se tomara buena nota. Confiamos en que el actual anteproyecto de Ley del gobierno andaluz por el que se adoptan medidas tributarias y administrativas destinadas a estimular la actividad cultural en Andalucía, otorgue el marco normativo necesario para incentivar a patrocinadores privados y mecenas y encontrar nuevas formas de recabar recursos para la creación artística y cultural.

---

<sup>7</sup> Tras los grandes eventos del país en 1992: las Olimpiadas en Barcelona y la Expo de Sevilla, 1993 el mundo de la cultura sufrió una gran falta de apoyo económico por parte del Estado, suponiendo el cierre de circuitos, compañías y una merma importantísima en la producción escénica.

Los Congresos provinciales de Artes Escénicas de Málaga organizado por el Área de Cultura de la Excm. Diputación en los años 2009 y 2011<sup>8</sup>, aportaron un valioso material documental y cronológico sobre la vida de las distintas agrupaciones artísticas malagueñas del sector del teatro, danza y circo desde los años 50 hasta el 2011, fecha de celebración del último congreso.

A través de dichos documentos<sup>9</sup> se puede rastrear con claridad la progresiva desaparición de las compañías de aquellos años en beneficio exclusivo de la compañía ARA, creada al final la década. Sólo los títeres de Miguel Pino se mantienen, quizá por su absoluta independencia del gremio. El resto de agrupaciones desaparecen y no es hasta finales de los 60 cuando comienzan a resurgir nuevos colectivos, esta vez con el marchamo del Movimiento de Teatro Independiente. La soledad de la agrupación A.R.A. no fue casual, como tampoco lo fue la proliferación de grupos que a partir de ese momento se van normalizando hasta que a finales de los noventa se crea una ingente cantidad de nuevas agrupaciones (entendiendo el término como grupos o compañías teatrales o bien, empresas de gestión y producción escénica) que terminan constituyendo la bolsa nominal del teatro malacitano. Los censos realizados por la Asociación Amigos del Teatro y de las Artes Escénicas de Málaga<sup>10</sup> (1999) así como el del alumnado de la materia de Producción en la Escuela Superior de Arte Dramático en 2004, constatan la existencia de una bolsa de mantenimiento de 50 agrupaciones. De las cincuenta agrupaciones no todas pueden considerarse estables. De hecho, sólo doce -hasta el momento de estallar la actual crisis económica (2008)- han logrado convertirse en compañías estables, otras veinte se mantienen con ciertas dificultades y el resto tienen carácter ocasional. Por otra parte, no todas reconocen estar registradas como empresas profesionales aunque sí se definen como tales. La situación actual de crisis ha cambiado notablemente este paisaje, pero ello está fuera del marco temporal de estudio.

Una de las curiosidades que muestra la documentación reseñada es la similitud con las agrupaciones de danza y circo. Hay que esperar hasta finales de los 90 e inicios del 2000 cuando se produce la creación del mayor número de agrupaciones. Con el movimiento Danza-teatro de los 80, surgen algunas compañías que marcan esa década aunque posteriormente desaparece una de las más celebradas (Málaga Danza-Teatro<sup>11</sup>). Al igual que en teatro, el inicio del nuevo milenio aporta una cantidad extraordinaria de nuevas creaciones y agrupaciones de danza.

<sup>8</sup> Conclusiones en el documento titulado “MEDEAS” Mesas Escénicas de Diagnóstico, Evaluación y Alternativas subsectoriales. Del 20 de mayo al 18 de noviembre 2010 presentadas el 15 de febrero 2011 al finalizar el II Congreso de Artes Escénicas. Área de Cultura. Diputación Provincial de Málaga.

<sup>9</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 1 y 2: Cronograma de compañías malagueñas de teatro, danza y circo.

<sup>10</sup> Asociación Amigos del Teatro y de las Artes Escénicas fue creada a finales de 1999 y tuvo por primer presidente a Francisco Javier Puerta de las Doblas.

<sup>11</sup> Málaga Danza Teatro, compañía creada por Josep Mitjans y Tomé Araujo.

## PRIMERA PARTE

### **EL TEATRO MALAGUEÑO EN LOS AÑOS 50 Y 60: ARA Y OTRAS MANIFESTACIONES**



## 1. DATOS HISTÓRICOS, CONTEXTO Y ÁMBITO TEATRAL

Referirse al teatro malagueño de los 50 es hablar de una tristeza. No es casual que sea ésta una de las décadas menos estudiada tanto desde la perspectiva histórica como sociológica, quizá por corresponder a un período intermedio entre el férreo sistema dictatorial de la posguerra y la inquieta y transformadora década de los 60.

Según la investigadora Evelyne Ricci en su estudio sobre la situación del teatro y los espectáculos en Málaga<sup>12</sup>, la actividad escénica a principios del XX gozaba de buena salud. Sirva como referencia el dato de que sólo en la temporada 1908-1909 se representaron más de 300<sup>13</sup> obras con un total de 1.000 funciones en una ciudad que albergaba 130.000 habitantes y disponía de un teatro por cada 22.000. Su comparación con la situación en los años 50 se evidenciará más adelante como poco satisfactoria.

La Málaga de 1908 contaba con dos de los teatros más significativos y poderosos, el Principal y el Cervantes a los que se le sumaron el Lara, Vital Aza, Salón Novedades y el Moderno. El único que se salvó fue el Cervantes aunque fue cayendo paulatinamente en la misma desidia y abandono en los que estaba sumida la ciudad.

La historia del Cervantes está ligada a la historia social de Málaga. Su transformación en cine para generar ingresos y reducir al máximo los costes junto a la despreocupación de sus dueños, hizo que este teatro terminara cerrándose hasta que la primera corporación municipal democrática consiguiera restituirle de nuevo la utilidad y dignidad para la que había sido creado.

Pero por el camino fueron desapareciendo todos los espacios escénicos de la ciudad y en los inicios de los años 60, el Alkázar<sup>14</sup>, antes conocido como el "Petit Palais, fue demolido para emplazar en su lugar uno de los primeros grandes almacenes, las Galerías Woolworth y actualmente ZARA. Un espacio cultural más que fue perdiendo valor y terminó siendo absorbido por el mercado de consumo.

El Teatro Cervantes era el único espacio que tenía posibilidades reales de acoger propuestas teatrales plenas. Las medidas del escenario en la España de entonces convertía al Cervantes en el mejor espacio escénico posible para acoger ciertas producciones escenográficas que por su envergadura otros teatros no podían asumir.

<sup>12</sup> Evelyne Ricci, *Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX*. Málaga. CEDMA ("Biblioteca popular malagueña", 67), 1996.

<sup>13</sup> La mayoría de esas obras eran piezas breves de carácter cómico, a modo de entremeses, pasos, bailes con coplas. Lo más cercano al conocido Teatro de Variedades.

<sup>14</sup> ANEXO IMÁGENES N° 107, 108 y 109: Programa de mano de la representación de la zarzuela *La verbena de la Paloma* el 2 de septiembre, 1955. El Teatro Alkázar fue muy frecuentado como lugar de representaciones por la compañía ARA, antes que esta tuviera su propio teatro, como queda demostrado en las tablas de actuaciones que más adelante se explicitan.



Sin embargo, no sucede lo mismo con las producciones operísticas. A pesar de sus razonables dimensiones, el Cervantes carecía de capacidad para sostener los coros y necesidades espaciales que requieren las óperas wagnerianas aunque sí para las italianas. Por ese motivo el repertorio operístico está sesgado. Solo cuando Málaga disponga de un Auditorio de la Música bien concebido, el público malagueño tendrá opción de contemplar en directo óperas wagnerianas u otro tipo de puestas en escenas que requieren de ámbitos escénicos mayores, no solo en cuanto a las medidas de los escenarios sino -principalmente- a las anchuras de los hombros y la profundidad de la chácena, espacios imprescindibles para el alojo y desalojo de los amplios coros y elementos escenográficos. Con las obras teatrales sucedía lo mismo, amén de la influencia nacional que ejercían en las provincias los espectaculares montajes de José Tamayo<sup>15</sup> y cuyo resultado fue el repliegue progresivo del teatro autóctono hacia campos minoritarios y hacia sectores que limitaban la posible expansión de cualquier trabajo escénico. Es decir, no había lugar para la profesionalidad. De ello dan clara muestra no solo las crónicas de la época sino el *Libro de apuntes malacitanos*<sup>16</sup> de J. Codeso, en el que centrándose en el anecdotario del mundo de la farándula, describe no sin dolor, la frustración tan enorme que le suponía a un creador trabajar aquí.

El momento social y la incompreensión de la clase política del momento hacia el arte escénico segó cualquier posibilidad de desarrollo para las artes escénicas. Sus protagonistas tuvieron que conformarse con compaginar a duras penas sus labores profesionales en horario diurno con los ensayos y actuaciones nocturnas. Además, las representaciones en los pueblos de la provincia formaban un capítulo aparte pues la dificultad en las comunicaciones y los horarios imposibles contribuyeron a alimentar el anecdotario de los actores que finalmente es lo que ha permanecido por encima de obras, autores y puestas en escena.

Aunque no hay que llamarse a engaño, tampoco parece que fuera muy interesante, aunque sí es un indicador del escasísimo nivel de profesionalización que reinaba entonces en el mundo del teatro. Los actores se fueron acostumbrando a “vivir de otra cosa” y el interpretar quedó relegado a un segundo plano.

No obstante, la figura del empresario teatral siempre ha estado presente y merecen destacarse los empresarios de la época: Félix Rando, Luís Pérez, Ruiberry y Zambrana en Málaga capital, los hermanos Delgado en Fuengirola y Montero en Marbella.

En estos años, la figura del empresario respondía a una suerte de administrador encargado de realizar todas las tareas tanto técnicas como administrativas que el espectáculo requiriese: concertar los contratos, atender el teléfono y la correspondencia, gestionar la promoción y organizar, en definitiva, el conjunto, sometido a suplencias continuas motivadas por

<sup>15</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 165: *El diario de Ana Frank* en el Teatro Cervantes. Dirección de José Tamayo. 3 de febrero, 1958.

<sup>16</sup> José Codeso. *Un libro de Málaga para recordar*. Málaga. Dardo. junio 1976.

incompatibilidades horarias e incluso por la prohibición paterna de que las actrices viajasen solas o acompañadas únicamente de sus compañeros masculinos de “profesión”.

La desconfianza del entorno familiar, no sólo por la exposición de las actrices a situaciones incómodas en algunos lugares de actuación sino por los asedios de sus propios colegas, obligaba a las madres a convertirse en la figura de acompañamiento habitual de sus propias hijas e incluso de otras actrices que quedaban a su cargo. De ahí la expresión “la mamá de la artista” que ha llegado casi hasta nuestros días y de la que aún hoy quedan algunos testigos, especialmente en el género de la copla.

Pero el elemento más distorsionador e incómodo para las actrices era, sin duda, el responsable de seleccionar y contratar el elenco que, con demasiada frecuencia, utilizaba el poder que le otorgaba su condición de contratante para ejercer ciertas “presiones” inconfesables desde el punto de vista ético-profesional.

Estas actitudes no eran, por otra parte, exclusivas del ámbito teatral ni tan siquiera del artístico en su conjunto sino que respondían al estado generalizado del país sometido por un régimen militar y de una sociedad sumida en un estado de precariedad económica y miseria moral que, en mi opinión, quedó certeramente reflejado en las palabras de uno de los protagonistas más relevantes del teatro de entonces, Francisco Javier Puerta de las Doblas, quién definía esta situación con “la sensación de estar preso en tu propia casa”.

Acudir pues al teatro, no implicaba precisamente ver algo novedoso. Los vencedores de la guerra consideraron a España como la “reserva espiritual de Occidente”, una reserva espiritual por tanto que debía ser preservada de cualquier elemento contaminante y que la censura se encargó de realizar. Ésta provocaba una suerte de agotamiento por reiteración de las propuestas escénicas que acababan por aburrir al espectador.

Esa fue la gran pobreza intelectual de la España franquista. Solo la pequeña burguesía liberal supo y pudo flexibilizar paulatinamente la rigidez intelectual y moral de la época. Era la misma burguesía que mantenía revistas de tendencias progresistas, ya fueran de investigación o satíricas; era la pequeña burguesía la que mantenía cierto cine de autor, la que adquiría textos procedentes de Europa y la que consiguió que ciertos dramaturgos españoles encontraran un discreto hueco donde mostrar sus propuestas teatrales y literarias; era la que llenaba los teatros de cámara y la responsable de un interesante y amplio avance editorial.

Esta presión junto al incipiente desarrollo económico propició la vía de “apertura política” que no fue más que un juego de tolerancia y flexibilidad para que la burguesía liberal cada vez mayor y más influyente, no terminara explotando. Gracias a eso, pudimos ver como la obra de B. Brecht *El círculo de tiza* que fue prohibida expresamente por Carrero Blanco, volviera a las carteleras y saliera de gira por el país cuando éste desapareció. No parece que

esta política de tolerancia respondiera al convencimiento de los nuevos gobernantes del Opus sino al temor de que su prohibición ocasionara la identificación con sus protagonistas.

Estas y otras tácticas similares fueron mostrando que había otras vías y modos de hacer teatro. Así se fue instalando progresivamente en la escena española un nuevo pensamiento y una nueva dramaturgia que condujo al mundo de la escena a un nuevo modo de entender el teatro. Así se comenzó a entender que teatro y literatura no era necesariamente lo mismo y que la escena tridimensional está al margen del texto.

En ese proceso de construcción del texto literario operan otras influencias procedentes de las poéticas y los mundos imaginarios de los creadores que intervienen en el proceso. Este pensamiento derivaría incluso en la concepción del espacio escénico tal y como sucedía en Europa con el *Teatre du Soleil*, *Odin Theater* o *The Living Theatre*, que presentaban las obras teatrales liberadas de los corsés de la propia literatura: una prisión podía perfectamente ser una calle de nuestras ciudades; una revolución del campesinado podía estar entre los adoquines del patio de una fábrica o un polideportivo podía ser un magnífico lugar para ofrecer un discurso libre a partir de un texto poético. Sin duda que las influencias del Octubre Teatral y de Antonin Artaud estaban en el origen de todo ello.

Mientras todo esto sucedía a nuestro alrededor, la Málaga de entonces parecía estar metida en un viejo y desvencijado baúl en un olvidado desván.

Pero para entender estos hechos conviene recordar cómo era la Málaga de la época y cuál fue su evolución.

La Málaga del primer franquismo responde a un modelo de ciudad muy cercano al subdesarrollo. En población, Málaga alcanza su máximo crecimiento intercensal en los años cuarenta, para descender a finales de la década de los cincuenta hasta la mitad del volumen poblacional ganado en los primeros años; mientras, la provincia evoluciona más lentamente alcanzando su máximo intercensal en los años cincuenta, descendiendo hasta la mitad de lo conseguido en la década de los cuarenta.

El significativo aumento de la población en los duros años de la posguerra, se sostiene sobre unas estructuras económicas endebles, generando un considerable número de parados que pasarán a engrosar las primeras oleadas migratorias de la década de los cincuenta. Salen masivamente de la provincia en busca de un mejor futuro sin que la naciente industria turística de aquellos años pudiese invertir la corriente migratoria<sup>17</sup>. Habrá que esperar al crecimiento de los años sesenta para que se produzca el gran despegue de la natalidad. La mortalidad, al igual que en el resto del

<sup>17</sup> Francisco Lara Sánchez. *Población y sector primario en la Andalucía franquista*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Informe económico social de la Provincia de Málaga en 1961, A.S.G.M. 1984, pp. 9-15. Málaga, al igual que Andalucía y otras regiones subdesarrolladas españolas, se convirtió en una reserva demográfica laboral, tanto para Europa, como para las zonas de España que demandaban fuerza de trabajo.

territorio nacional, continúa en descenso, aunque en Málaga la caída no se inicia hasta los años treinta, siendo especialmente notable el descenso producido entre los años 1951 y 1960. Un descenso que es más significativo cuando no han desaparecido aún las crisis de subsistencia y tanto la provincia como su capital se ven afectadas por brotes epidémicos: el tifus, en los cuarenta y la fiebre tifoidea en los cincuenta<sup>18</sup>.

La nupcialidad malagueña sigue en cambio la tendencia nacional. El aumento de los matrimonios se produce entre los años 1941 y 1950, al materializarse los enlaces pospuestos por la Guerra Civil. Continúa la tendencia alcista, aunque más moderada, en los años siguientes, con la desaparición de las miserias de la posguerra y la consiguiente elevación del nivel de vida al terminar el racionamiento de los productos básicos. Una nupcialidad y una natalidad elevadas (característica de la región andaluza) conducen a que el modelo de familia se alejase del modelo europeo para mantenerse en una estructura propia de subdesarrollo. La familia, en Andalucía y particularmente en Málaga, constaba de matrimonios con más de cuatro hijos, valores superiores a la media española. Pero este crecimiento malagueño no debe ocultar los desequilibrios en la zona, ya que buena parte del crecimiento vegetativo se concentra en Málaga capital, Antequera y Ronda; mientras, otros municipios se despueblan: los de la Axarquía, serranía de Ronda y los montes de Málaga<sup>19</sup>. Es la huida del campo a la ciudad.

Si la actividad teatral de la Málaga de los años 20 era intensa y reflejaba una sociedad viva y dinámica con ganas de salir a ver espectáculos y participar de los encuentros colectivos, la Málaga de los 50 se asemeja más a una ciudad entristecida a la que el régimen pretendía maquillar de vez en cuando organizando algún que otro evento teatral, si bien controlado y domesticado desde su propio organigrama estatal a través de la integración de una compañía teatral en Educación y Descanso que subvencionaba también a alguno de los denominados “grupos artísticos de empresas” cuyo repertorio no superaba la comedieta para regocijo de familiares y amigos. Porque el Teatro que programaba compañías foráneas era el Cervantes y los carteles se nutrían de óperas y revistas musicales, compañías de comedias<sup>20</sup> y mucha copla<sup>21</sup>. Algunos nombres famosos de vez en cuando<sup>22</sup>, Amparo Rivelles, Raquel Meyer, Celia Gámez, Antonio Machín, Paco Martínez Soria, Ozores, Fernanda Ladrón de Guevara<sup>23</sup>, o experiencias de carácter sorprendente como las

<sup>18</sup> Vicente Bielza De Ory, *Geografía General II. Geografía humana*. Madrid, Taurus, 3º ed. 1993, pp. 37-40.

<sup>19</sup> E.A. Wrigley, *Historia y población: Introducción a la demografía histórica*. Barcelona, Crítica, 4ª ed. 1994, pp. 214-217.

<sup>20</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 153: Teatro Cervantes. Programación de la revista *Tentación*. Málaga, 14 de mayo, 1954.

<sup>21</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 156, 157, 158, 159, 160, 161 y 162: Teatro Cervantes. Programaciones de Imperio, Meller, Piqué, Castro, Flores, Rico y Reina, Málaga, de 1940 a 1946.

<sup>22</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 154. Teatro Cervantes. Programación de Aurora Bautista, Málaga, 14, 15 y 16 de octubre, 1958.

<sup>23</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 155. Teatro Cervantes. Programación de Fernanda Ladrón de Guevara, Málaga, del 14 al 20 de mayo, 1954.

sesiones de espiritismo e hipnotismo<sup>24</sup> que estuvieron muy en boga en los años 50, fenómeno que suele aflorar con cierta intensidad en épocas de crisis.

Pero para poder entender esta programación de carácter “populista”, tal vez no debiéramos perder de vista el perfil demográfico de la sociedad malagueña.

El análisis sectorial de la población durante las décadas de los cuarenta y cincuenta señala la preponderancia del sector primario en la que la mitad de los habitantes se dedican a tareas agrícolas. No obstante, la importancia del sector terciario en la ciudad se ve reflejado en el comportamiento de los datos de población que a lo largo de los años no hará más que crecer hasta alcanzar en la década de los 60, el 59 % de las actividades desarrolladas en la capital, crecimiento, producido en buena parte por el éxodo de población que abandona el campo para instalarse en la ciudad.

El perfil de su sector industrial no era distinto al del resto de España. Se disponía de industrias de elaboración de productos alimenticios u otros, que ni por sus capacidades de producción, ni su volumen, fueron fundamentales para el impulso por sí sólo de la economía de la ciudad, a lo que cabe añadir una carencia de materias primas y de capacidad inversora, un estrangulamiento energético, y una política económica poco afortunada, elementos que perfilan con nitidez el estancamiento económico de la época.

En 1948 existían en la provincia 27 hoteles y alrededor de 200 pensiones. Lo mismo sucedía con el número de restaurantes y casas de comidas, cafés y cafés económicos, y otra serie de establecimientos donde la tendencia creciente la marcaban los precios bajos en detrimento de los establecimientos de calidad.

La provincia se estancó económicamente y se produjo el éxodo del campesinado y del artesanado a la capital, fenómeno que viene a justificar la programación teatral “populista” anteriormente citada en la que primaban los espectáculos de carácter costumbrista y de exacerbación de valores primarios.

La falta de materias primas en los primeros años, fundamental para la industria, será algo corriente, lo que no hace más que ahondar en la nefasta política económica que desde las altas instancias se trata de imponer y que marcarán fuertes desequilibrios entre las distintas provincias españolas<sup>25</sup>.

El ambiente cultural que Málaga respiraba entonces era un reflejo de lo que sucedía en el conjunto del país, si bien con las singularidades propias de una ciudad de provincia que presentaba una alta tasa de analfabetismo incrementada por el éxodo del campesinado a la ciudad, un bajo índice de escolarización y una universidad inexistente. Carecía pues de la actividad

<sup>24</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 164. Teatro Cervantes. Programación de una sesión de espiritismo e hipnotismo, Málaga, 26 y 27 de abril, 1956.

<sup>25</sup> G. Tortella Casares, *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de España, siglos XIX y XX*. Madrid, Alianza, 1995, 202-20.



cultural propia de los entornos universitarios y la escasez de las iniciativas institucionales sólo se compensaban con la actividad cultural promovida por las academias científicas, sociedades económicas y otros círculos privados de la burguesía malagueña: Sociedad Económica de Amigos del País, la Academia de Bellas Artes de San Telmo presidida entonces por el novelista malagueño Salvador González Anaya o El Círculo mercantil. La programación<sup>26</sup> de la Sociedad Económica de Amigos del País de febrero de 1948 a junio de 1949, ilustra sobre la intensa actividad cultural de esta institución al menos durante este período.

No hay que olvidar por otra parte, la intensa labor de los poetas Alfonso Canales y José Antonio Muñoz Rojas que fundan la colección de poesía “A quien conmigo va” y dirigen y participan en suplementos y revistas literarias. Pero esta intensa labor cultural de las entidades académicas y culturales viene a demostrar por una parte que la actividad cultural era patrimonio de una élite y que el peso de las artes escénicas en el panorama cultural malagueño, no superaba el puro entretenimiento.

Esta idea es corroborada por José Monleón que en su participación en el libro *“La cultura bajo el franquismo”*<sup>27</sup> dice: *“...Nuestra guerra civil estableció unos vencedores y unos vencidos. Y en consecuencia, un orden político, económico y cultural al servicio de los primeros. El público ha pertenecido -en términos generales- al campo que obtuvo la victoria. Viniendo a ser el teatro -y hay que volver a decir lo de en términos generales- una expresión de sus necesidades de evasión, de ternurismo consolador, de comicidad mecánica, de dosificado culturalismo, de conocimiento superficial de los <grandes éxitos internacionales>, etc..”* La descripción que Monleón realiza es coincidente con la Málaga de entonces y con el resto de provincias.

Es en este panorama cultural donde Ángeles Rubio-Argüelles, protagonista de este primer periodo de estudio, crea su compañía teatral y posteriormente el Teatro ARA, un espacio de nueva planta en La Malagueta. ¿Pero por qué ahí?

El urbanismo mal planificado de los años cincuenta, consecuencia entre otras causas, de la vertiginosa avalancha de población de los pueblos del interior, se realizó únicamente con intereses empresariales especulativos aprovechando el bajo coste del suelo y buscando el máximo beneficio. Es en esa franja costera alejada del bullicio mercantil del centro histórico donde comenzó a instalarse a finales del XIX la alta burguesía industrial, zona que en pleno desarrollismo de la década de los 50, se convierte en paradigma del urbanismo especulativo con un alto índice de edificación vertical y de concentración de la nueva burguesía malagueña. Zona que queda vinculada con el centro histórico y comercial de la ciudad por el Paseo del Parque.

<sup>26</sup> Sociedad Económica Amigos del País, temporada 1948-49: cuarenta conferencias, tres recitales, veintiséis exposiciones, un curso de capacitación y una proyección, consiguiendo 167 nuevos socios y alcanzando un total de 622.

<sup>27</sup> AA.VV. *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de bolsillo, 1977, pp. 244-245.

Pero el urbanismo en Málaga siempre ha estado en una permanente confrontación conceptual. Por un lado, la Málaga luminosa y en armonía con su naturaleza: el sol y la luz, el mar y el paisaje en contraposición con lo pragmático de la Málaga industrial y comercial que va transformando paulatinamente el hermoso paisaje urbano de la “Málaga luminosa”. A esto hay que sumarle las graves consecuencias de la riada de diciembre de 1958, hecho que puso en evidencia las frágiles construcciones y miserables condiciones en las que vivía una buena parte de la población. A partir de ahí, las autoridades comenzaron a realizar actuaciones urbanísticas más eficaces para erradicar la marginación, pero junto al boom turístico también se favoreció la especulación del valor del suelo dando lugar a núcleos urbanísticos desproporcionados que nada tienen que ver con la cultura y el modo de vida local. Y la corrupción generada por el boom especulativo e inmobiliario se impuso a cualquier otro planteamiento y su consecuencia fue el crecimiento anárquico de la ciudad. Pues bien, es en el corazón del denso núcleo urbanístico de La Malagueta, frente al conocido como “el pequeño Manhattan” y habitado por la nueva burguesía malagueña donde Ángeles Rubio-Argüelles decide emplazar su teatro.

## 2. LAS AGRUPACIONES TEATRALES EN LOS AÑOS 50: TIPOLOGÍA Y PERFILES

Con la situación descrita, la recuperación social sólo pudo darse con la apertura al turismo y la ligera recuperación económica. Y es en el bullicio de una sociedad nueva que empieza a intentar vivir de otra manera cuando se crea el Teatro ARA. Por eso, Ángeles Rubio-Argüelles contribuyó a que muchos jóvenes del momento vieran en la posibilidad que ella les brindaba, un horizonte diferente y un paisaje de tolerancia que desde luego, no encontraban ni en la sociedad ni probablemente en sus casas.

Además, el Teatro ARA ofrecía no solo un aprendizaje en su escuela sino que también un contrato de trabajo, algo sorprendente a tenor de lo que a continuación expondré, tal y como se muestra en el material anexo, los actores eran contratados y percibían unas cantidades por ensayo y por funciones. Llama también la atención la firma del representante sindical del Teatro ARA<sup>28</sup>. Parece por tanto que la compañía si bien no se encontraba, por el momento, registrada en ninguna nómina de agrupaciones artísticas, sí cumplía y era aceptada en la dinámica oficial del teatro durante la dictadura. Su sello de empresa editorial y agencia publicitaria le era suficiente para poder ser reconocida institucional y legalmente. No consta en ningún registro de asociaciones el Teatro ARA como tal pero presumimos que la condesa no debió tener jamás problemas de legalidad. El sello de su editorial le debió bastar y sobre todo su lealtad al bando fascista. Tengamos en cuenta que para poder legalizar una asociación en el periodo de la dictadura había que ajustarse al decreto de 1941, en el que se deja bien claro que todas las asociaciones son ilegales, excepto las de cinco grupos: las que tengan por objeto el lucro; las asociaciones católicas con fines religiosos; institutos o corporaciones que existen en función de las leyes especiales; las asociaciones cooperativas registradas en el Ministerio de Trabajo y aquellas sujetas a la legislación sindical y disciplina de FET y JONS, o lo que es lo mismo: son ilegales todas, excepto las pertenecientes a aquellos grupos de poder que han contribuido a la victoria en la guerra.

En cuanto a la difusión del teatro malagueño de entonces, éste se reducía a las emisiones radiofónicas que Ignacio Román realizaba en RNE. Al parecer una de las piezas radiadas más exitosas fue *El divino paciente* de José María Pemán sobre la vida de Francisco de Asís. Después se dedicó a la letra de coplas obteniendo un notable reconocimiento con las escritas a Juanita Reina entre otras. En estas emisiones radiofónicas ocuparon un espacio preeminente las realizadas por Ediciones A.R.A. como se expondrá en el apartado dedicado al teatro radiofónico de los 50 y 60, época dorada para la radio y principal elemento de penetración ideológica.

A continuación haremos un recuento y valoración de los grupos artífices y protagonistas de la escena malagueña en la década de los cincuenta:

<sup>28</sup> ANEXO ESCRITOS N° 1 Detalle documento firmado por enlace sindical. Data de febrero de 1959 y el sello de la “empresa” pertenece a la editorial de Ángeles Rubio-Argüelles “Ediciones A.R.A.”



A/ EDUCACIÓN y DESCANSO fue una de las Obras de la organización sindical española del régimen franquista, es decir, un sindicato vertical. Estaba dedicada a promover y realizar todo tipo de actividades artísticas, culturales y deportivas por parte de los trabajadores que para esos fines se encuadraban en los Grupos de Empresa. Se creó en 1940 y persistió hasta 1977 fecha en la que se desmontan los sindicatos verticales. Contaba para sus fines con una red de centros culturales, instalaciones deportivas incluidos los Parques Sindicales, residencias y ciudades residenciales y las actividades amparadas por este sindicato se extendían a grupos de teatro, cineclubs, coros y danzas.

No existe ninguna diferencia en la acepción del término “agrupación” o “compañía” aplicado al teatro, si bien en el uso diario y dentro del lenguaje profesional, el término “agrupación” ha quedado más para los grupos aficionados mientras que el término “compañía” para los profesionales. De todas formas las “agrupaciones” podían tener marcos legales diversos ya que una agrupación teatral puede ser una asociación cultural sin ánimo de lucro pero también una empresa de contratación artística laboral. Si bien el término “agrupación” ha quedado obsoleto y no se usa apenas en la actualidad para definir una compañía profesional si es válido para definir un amplio conjunto de colectivos dedicados a las artes escénicas en diferentes categorías.

*Educación y Descanso* tenía un cuadro artístico denominado “Talía” para el montaje de obras ligeras y de evasión. Contrataba a algún director o actor/actriz para la dirección de la agrupación y el montaje rápido de espectáculos para su circulación por los pueblos; de ahí que el mayor número de funciones de las realizadas por esa compañía se registraran en la provincia.

Junto con la agrupación teatral “Talía”, *Educación y Descanso* también disponía de un cuadro artístico de zarzuela dirigido por Juan de Dios Melgrán Negrillo, bajo la dirección musical de Manuel del Campo. Además llegó a contar con una Agrupación Lírica Malagueña.

Es entonces cuando aparece otra de las figuras legendarias del teatro malagueño, no tanto por su aportación artística como por su carácter, temperamento y por los muchos sucesos que protagonizó en la vida social malagueña del momento. Nos referimos a Guillermina Soto quien fue contratada por *Educación y Descanso* para la dirección de obras teatrales. Figura femenina coetánea a Ángeles Rubio-Argüelles, quiso rivalizar con la *condesa de Berlanga*, una rivalidad en cierto modo ficticia pues fue ella misma, quien autoerigiéndose “dama del teatro malagueño”, confundió la realidad con su deseo.

En los inicios de los sesenta terminó montando una Academia de Declamación e Interpretación en el salón de su casa, aunque su enseñanza no superara las nociones básicas de declamación. Pero su verdadero negocio era el alquiler de vestuario con piezas de mucho interés provenientes de la tradición familiar en el mundo de la escena. Su marido fue maquillador y ambos procedían de familia de actores que conformaban las típicas “compañías de familias” de la época.

Su objetivo en el teatro respondía más a un interés lucrativo que artístico y en esto no pudo competir con ARA al carecer del capital necesario y del altruismo y generosidad de Ángeles Rubio-Argüelles para con su proyecto personal.

Pero Guillermina Soto tenía una gran fama como actriz y fue muy querida por la clase popular. Su fama procedía de las muchas representaciones en las que intervino al más puro estilo tradicional, en el que se respetaban las viejas normas de la escena: el engolamiento, no dar la espalda nunca al espectador, el teatro falso de cartón piedra, la forma del recitado por encima del significado, etc... Unas maneras de hacer que recuerdan a la escuela de Weimar, cuna del clasicismo alemán en el teatro llamado “La Hospedería” en 1780. Aquella se sostenía sobre unos principios que pretendía que el lenguaje estuviera rítmicamente enlazado, el verso declamado con gran disciplina, la escena ordenada para el cuadro pictórico ya que no solo se pretendía recrear la naturaleza imitándola sino también representarla idealmente, el actor debería combinar lo verdadero con lo hermoso, un estilo que terminó devorándose a sí mismo por el agotamiento que supuso la primacía de la belleza sobre la verdad. Se trata de un tipo de teatro cuyo resultado puede ser catastrófico si se realiza con pocos medios. Este vago recuerdo asociativo con la escuela de Weimar no legitima nada al respecto pero si tuviéramos que enlazar su forma de hacer teatro con una escuela poética y una manera de entender la escena, tal vez y de forma remota, pudiese estar conectada con los ecos de esa concepción de la escena que a ella le llegaría por tradición lejana.

Sin duda alguna, el público malagueño ha sido siempre muy cálido, necesitado del impacto emocional o visual, bien sea mediante el texto o mediante la acción, pero siempre desde la cercanía e inmediatez, rasgos perfectamente identificables en el teatro de Guillermina Soto. Su popularidad se consolidó cuando decidió interpretar Don Juan Tenorio, aunque renunciando al papel de Doña Inés que hubiera sido criticable, al menos desde el punto de vista de hoy. En aquel entonces, Guillermina Soto era ya mujer madura de voluptuosas formas lo que junto a su corpulencia podía mermar la credibilidad de la representación. Tal vez, porque era consciente de sus limitaciones para el papel de Doña Inés y por su renuencia a interpretar un papel secundario por la consideración de diva que tenía de sí misma, optó por interpretar al propio Don Juan. La anécdota podría esconder cierta “soberbia de artista” pues consideraba que su capacidad para la escena no desmerecería este papel que ya había interpretado primero la gran actriz nacional Margarita Xirgú y posteriormente Ana Mariscal.

B/ ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO creada en 1947 y denominada como “Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Málaga”. Dirigida por Alfonso Canales que impartía clases de Escenografía e Indumentaria, tenía entre su nómina de docentes a Luis María Cavanillas, profesor de Literatura, Interpretación, Declamación y hombre encargado de escenificar algunos textos.<sup>29</sup> Las opiniones respecto a su modo de dirigir le

<sup>29</sup> *La vida es sueño*, de Calderón; *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega; *La hidalga del valle*, auto de Calderón; *Un idilio ejemplar*, de F. Molnar; *Cuando llegue el día*, de Joaquín Calvo Sotelo.

señalan como un director con cierto sentido del movimiento escénico, apto a la hora de marcar las situaciones, buen indicador para la gesticulación y el tono interpretativo, y sobre todo, un buen especialista en el verso, aunque anacrónico con su tiempo ya que seguía las técnicas del recitado de actores como Borrás, Calvo, etc... Pero estas representaciones quedaban siempre en el marco escolar<sup>30</sup>, interpretadas por alumnos y algún que otro profesor, principalmente Andrés Oliva que impartía las asignaturas de Fonética y Dicción. Cavanillas era fervoroso franquista adicto al régimen como muestran sus poemas de exaltación patria que se adjuntan<sup>31</sup> en los anexos.

C/ La ASOCIACIÓN AMIGOS DEL TEATRO presidida por Andrés Oliva, surgió a raíz de las rencillas entre él y su compañero de escuela Cavanillas. Realizaron algunos montajes dirigidos por él mismo<sup>32</sup>, pero la actividad finalizó cuando Oliva partió a otras tierras abandonando su actividad profesional en Málaga. Las opiniones al respecto de su forma de dirigir no son excesivamente favorables, aunque por el contrario sus espectáculos gozan de buen recuerdo.

La asociación Amigos del Teatro fue un espacio de montajes teatrales de cierta calidad donde se representaban obras de interés para la época, como la *Antígona* de Jean Anouilh que fue presentada en el acto de apertura del curso de la Escuela Superior de Arte Dramático -por aquel entonces de Declamación- (ESAD 1953-54), cuyos miembros eran prácticamente los mismos que los de la Asociación. En definitiva, un tipo de vinculación que años más tarde se repetiría entre la ESAD y el grupo Tesis<sup>33</sup>.

Otras obras del repertorio de la asociación que merecen destacarse son el auto mariano de González Estrada *¡La noche fue vencida!*<sup>34</sup>, o el auto *La Hidalga del Valle*<sup>35</sup> de Calderón de la Barca y *El Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* de Lucas Fernández<sup>36</sup> o bien, *El zoo de cristal*<sup>37</sup> de Tennessee Williams, *Llama un inspector* de Priestley<sup>38</sup> y *Una bomba llamada Abelardo*<sup>39</sup> de

<sup>30</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 82 y 83: Programa de mano del acto de apertura del curso 1953-54 celebrado con un concierto el día 3 y una representación teatral el 5 de octubre. Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Málaga.

<sup>31</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 2 y Nº 3: "Poesías Cavanillas".

<sup>32</sup> *Llama un inspector*, de Priestley; *Antígona*, de J. Anouilh.

<sup>33</sup> *Tesis, pequeño teatro*. Creado en el seno de la ESAD por Leo Vilar y Luis Jaime Cortez a inicios de los años setenta.

<sup>34</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 29: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación.

<sup>35</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 84: (Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 94: (Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; interior); ANEXO ESCRITOS Nº 28: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación.

<sup>36</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 137: Tarjeta de invitación personal al acto.

<sup>37</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 110: Programa de mano de la representación de *El zoo de cristal*, aquí denominado "zoológico" la escuela de Declamación ya se llama Escuela de Arte Dramático (hoja exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 111: Programa de mano de la representación de *El zoo de cristal*, (hoja interior), 6 de febrero, 1956.

<sup>38</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 39bis: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación.

<sup>39</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 120: Programa de mano de la representación de *Una bomba llamada Abelardo* (hoja exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 121: Programa de mano de la representación de *Una bomba llamada Abelardo* (hoja interior), 27 de julio, 1957.

Jardiel Poncela con motivo de unos actos de la asociación de ex- alumnos maristas dirigida en esta ocasión por Francisco Javier Puerta. Se observa la versatilidad en la elección de las obras pues tanto se montaba un auto mariano como una comedia contemporánea con temática delicada o una comedia ligera, etc...

Contaba esta asociación con una subvención permanente del Ministerio de Turismo y tenía a su disposición el salón de actos del Conservatorio María Cristina, hoy día no apto para la escena teatral por sus características técnicas. Allí se escenificaron las piezas de la asociación siempre dirigidas por Andrés Oliva que contó como ayudante de dirección con Antonio Carmona, hombre de grato recuerdo para los aficionados al teatro de la época.

En 1999 esta asociación se recuperó pasando a denominarse Amigos del Teatro y de las Artes Escénicas y estuvo presidida por otro protagonista de aquella época, Francisco Javier Puerta de las Doblas, a quien se le dedicará capítulo aparte. Por aquel entonces poseía compañía propia, la compañía “Lope de Rueda” con la que realizó muy pocas escenificaciones ya que estaba mucho más cercano a la idea de director libre para ser contratado por una u otra compañía, según proyecto artístico.

D/ TEATRO ESPAÑOL UNIVERSITARIO (T.E.U.)<sup>40</sup>, era otro de los proyectos de escenificaciones de obras teatrales, que obtuvo cierta trascendencia a nivel nacional puesto que la Universidad pública -como lugar obvio de apertura, pensamiento e investigación-, abría sus puertas a piezas teatrales que habitualmente no podían ser representadas ni en los teatros oficiales ni en los comerciales. Pero su labor en Málaga fue escasa y poco significativa.

En todo caso, hay que tener en cuenta que también intervenía en el campo docente y por lo tanto, no había lugar para el profesional, pieza clave en el desarrollo del teatro que fue, sin duda el más perjudicado ante el estado de las artes escénicas en Málaga. Sus escasas actuaciones se centraban en el teatro clásico español, como lo demuestra el programa de mano<sup>41</sup> que se adjunta, en el que bajo la dirección de Armando Antonio López Murcia se presenta en el Teatro Albéniz el 30 de marzo de 1949 la obra de Tirso *El vergonzoso en palacio* con adaptación de José María Fuentes de Aynat. En el programa de mano se remarca que el acto se lleva a cabo gracias al patrocinio del Excmo. Sr. Gobernador y Jefe del Movimiento, es decir, se constata el férreo control existente en plena Dictadura donde la obra teatral estaba directamente “patrocinada” por el gobernador en estrecha vinculación directa con el de “jefe del Movimiento”.

<sup>40</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 3: Programa de mano de la representación de *El vergonzoso en palacio* (hoja exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 4: Programa de mano de la representación de *El vergonzoso en palacio* (hoja interior), 30 de marzo, 1949. Teatro Español Universitario – SEU.

<sup>41</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 3 y 4: TEU (citados anteriormente).

E/ MIGUEL PINO Y SU TEATRO DE TÍTERES<sup>42</sup>. Estamos ante uno de los personajes más especiales y curiosos de la farándula malagueña por la independencia que mantuvo del resto de agrupaciones y compañías. Desde 1959 Miguel Pino se dedicó a recorrer el país solo o acompañado de su mujer, con sus títeres de guante. Fue la incorporación más tardía en esta década pero que se ha mantenido hasta la actualidad gracias a la idea tradicional de “teatro de familia” en nuestro país. Sus dos hijos<sup>43</sup> se incorporaron al negocio del padre y lo han continuado una vez fallecido este en 2010. Se trató de una persona singular que jamás estuvo conectado con el gremio teatral malagueño, que nunca se le vio participar en ninguna asamblea, asistir a ninguna reunión, ni tampoco en compañía del resto de profesionales. Trabajó su proyecto personal muy ajeno a todo lo que se gestara en el sector.

En sus inicios ya consiguió patrocinio con sus títeres de casas comerciales, la más conocida fue la de los quesitos *El caserío*, después vino *Colacao, Pepsi, Donuts, Frigo,...* Creó el personaje *Peneque el valiente*<sup>44</sup> con el que diferentes generaciones de niños se han divertido. Obtuvo un gran reconocimiento popular y por diferentes lugares del territorio español aparecen esculturas homenajeando al títere *Peneque* y a su creador. Empezó recorriendo carreteras con un *Gitman*<sup>45</sup> francés y después le siguió el *Seiscientos* y posteriormente un *Seat 124 familiar*.

Pero antes de ello estuvo una vez más la radio. El origen del personaje y de su actividad se inicia en un programa radiofónico que hacía en su pueblo con los títeres y esa idea la traslada posteriormente a la escena. Una vez más, la radio en la década de los 50 se encuentra en el origen de muchas iniciativas creativas. Antes de fallecer, recibió un cálido homenaje de la profesión malagueña durante la celebración del *I Congreso provincial de Artes Escénicas*, con una exposición que recogía sus 50 años de trabajo<sup>46</sup>.

F/ TEATRO DE ARTE CLÁSICO<sup>47</sup>. El Teatro de Arte Clásico fue una de las agrupaciones que dirigió Francisco Javier Puerta de las Doblas, tras dirigir la “Lope de Rueda”<sup>48</sup> desaparecida al integrarse Puerta de las Doblas en la compañía ARA. Este ambiente de grupos de teatro aficionado se nutría además de las actividades puntuales de carácter docente que realizaban principalmente

<sup>42</sup> Nacido en Villanueva de la Serena en Extremadura y afincado en Málaga.

<sup>43</sup> ANEXO IMÁGENES N° 146: Foto hijos de Miguel Pino.

<sup>44</sup> ANEXO IMÁGENES N° 147: Miguel Pino con sus títeres de *Peneque el valiente*.

<sup>45</sup> ANEXO IMÁGENES N° 148: Miguel Pino en sus inicios de gira con su vehículo.

<sup>46</sup> ANEXO IMÁGENES N° 149: Cartel anunciador del 50 Aniversario de la compañía Miguel Pino.

<sup>47</sup> ANEXO ESCRITOS N° 37: Recorte de prensa con comentarios críticos sobre las representaciones *La cena del rey Baltasar* de Teatro de Arte Clásico y *Juego de niños* de la compañía Lope de Rueda, ambos espectáculos dirigidos por Francisco Javier Puerta.

<sup>48</sup> ANEXO IMÁGENES N° 77: Programa de mano de la representación de *Juego de niños* (hoja exterior) y ANEXO IMÁGENES N° 78: Programa de mano de la representación de *Juego de niños* (hoja interior); ANEXO IMÁGENES N° 100: Programa de mano de la representación de *Un día de gloria*, (hoja interior).



los colegios privados<sup>49</sup> y algunas órdenes religiosas<sup>50</sup>, a las que se sumaban inauguraciones de cursos,<sup>51</sup> muestras de academias privadas, principalmente de danza y música<sup>52</sup>, y actos benéficos mayoritariamente religiosos<sup>53</sup>.

Existía en esta década gran afición a la declamación<sup>54</sup> y, por lo tanto, a los recitales poéticos<sup>55</sup>, muchos de los cuales se utilizaban como demostración de exaltación patriótica, incluyendo bandas de música y los Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange. Eran muy estimados rapsodas de la talla de Rafael Duyos<sup>56</sup> de ámbito nacional, teniendo Málaga a su rapsoda oficial en González Marín<sup>57</sup>.

<sup>49</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 95: Programa de mano de actos de colegio privado; ANEXO IMÁGENES Nº 129: Programa de mano de la representación *El cadáver del señor García*; ANEXO IMÁGENES Nº 131: Programa de mano de actos del Colegio Nuestra Señora de la Victoria de los Hermanos Maristas, curso 1958-59. ANEXO IMÁGENES Nº 132: Programa de mano de actividades de colegio privado.

<sup>50</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 85: Programa de mano de los actos organizados por la Congregación de la Inmaculada y San Luis Gonzaga; ANEXO IMÁGENES Nº 86: Programa de mano del cuadro artístico de la Congregación de Los Luises; ANEXO IMÁGENES Nº 90: Acto organizado por el colegio San Agustín; ANEXO IMÁGENES Nº 92: Programa de mano de la Velada Artística organizada por la Congregación de las Javieras; ANEXO IMÁGENES Nº 96: Programa de mano de la representación del cuadro artístico de la Congregación de Los Luises con la obra *Una bomba llamada Abelardo*; ANEXO IMÁGENES Nº 97: revés del programa de mano anteriormente citado; ANEXO IMÁGENES Nº 98: Programa de mano de la representación del cuadro artístico de la Congregación de Los Luises con la obra *Con la vida del otro*; ANEXO IMÁGENES Nº 114: Programa de mano de las fiestas del Colegio La Asunción; ANEXO IMÁGENES Nº 115: Programa de actividades de Las Hijas de María; ANEXO IMÁGENES Nº 128: Invitación a la representación de la obra *Murió hace quince años* por la Congregación de La Inmaculada; ANEXO IMÁGENES Nº 130: invitación personal a la representación de la obra *Grandes fortunas* por la Congregación de La Inmaculada.

<sup>51</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 91: Programa de actos del Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático, 7 y 8 de junio, 1954 (hoja exterior). ANEXO IMÁGENES Nº 93: Hoja interior del programa de actos anteriormente citado; obsérvese la denominación de “Escuela Profesional de Arte Dramático”. ANEXO IMÁGENES Nº 99: Programa de mano de la Escuela de Arte Dramático en el que figura con claridad absoluta la inclusión de la asociación Amigos del Teatro en la Escuela de Arte Dramático, con motivo de la representación de la obra *La noche fue vencida*.

<sup>52</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 87: Programa de mano de actos de inauguración del curso en academia privada de canto “Santa Cecilia” en 1954 (Hoja exterior). ANEXO IMÁGENES Nº 88: Hoja interior del programa de mano citado anteriormente.

<sup>53</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 119: Cartel publicitario para la representación de la obra *Tres millones*, en la Parroquia de San Patricio, 12 de mayo, 1957. ANEXO IMÁGENES Nº 127: Programa de mano con motivo del acto benéfico para la Cruz Roja en el Teatro Cervantes, 14 de marzo, 1958.

<sup>54</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 112: Programa de mano del recital de declamación en el Centro Internacional de Cultura Club Berlitz, 25 de noviembre, 1956 (Hoja exterior). ANEXO IMÁGENES Nº 113: Hoja interior del programa anteriormente citado. ANEXO IMÁGENES Nº 116, 117, 118: Hojas del programa de mano entregado con motivo del recital poético celebrado en el Instituto Vicente Espinel en homenaje al poeta Salvador Rueda, 18 de diciembre, 1957.

<sup>55</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 122 y 123: Programa de mano del recital poético celebrado en Peña Malaguista, 1 de mayo, 1958. ANEXO IMÁGENES Nº 124, 125 y 126: Programa de mano del recital poético celebrado en el teatro Cervantes por la Cruz Roja con la colaboración del Ayuntamiento, la Sección Femenina de bailes y danzas, y la Orquesta Municipal, 1958.

<sup>56</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 101: Programa de mano del recital ofrecido por el rapsoda Rafael Duyos, 27 de enero, 1955. ANEXO IMÁGENES Nº 102: Hoja interior del programa anteriormente citado.

<sup>57</sup> ANEXO IMÁGENES: Nº 163. Actuación en el Teatro Cervantes en 1950, Málaga. González Marín, natural de Cártama, se convirtió en uno de los rapsodas nacionales más singulares y carismáticos. Fue muy apoyado por el régimen franquista y cosechó grandes éxitos en tierras sudamericanas. Hace pocos años en su pueblo natal se organizaron una serie de recitales poéticos con carácter de certamen alcanzando cierta notoriedad y dando lugar a la creación de asociaciones de rapsodas provinciales. El

G/ TEATRO RADIOFÓNICO. Para entender la importancia que tuvo en Málaga el teatro radiofónico y la contribución de Ángeles Rubio-Argüelles, contextualizaremos históricamente este fenómeno comunicativo.

El origen del teatro radiofónico que más tarde derivó en *las radionovelas*, hay que buscarlo en el entorno del teatro de variedades, de la revista musical pues sus características permitían establecer un ritmo de audición propio para el entretenimiento auditivo: imitadores, fragmentaciones, efectos sonoros, subrayados musicales, etc.

Sus pioneros crearon una “poética acústica” que consiguió separar el teatro radiofónico del teatro radiado, este último incorporado a lo que podríamos denominar hoy “consumo cultural”, es decir, a la mecánica de oferta de productos culturales.

Pronto, la fusión entre radio y teatro encontró su lenguaje preciso. Gabriel Germinet, Carlos Larronde, Paul Deharme, André Almuro, el vanguardista Jean Tardieu, Souriau, son algunos de los primeros nombres que se aventuraron a definir este lenguaje y buscar una poética para él. Expresiones como “el octavo arte”, “debe comunicar los inconscientes” o “engendrar impulsos parecidos a los sueños”, nos orienta sobre la pasión y el interés que despertó en el mundo intelectual y artístico la irrupción del teatro en las ondas radiofónicas.

Sus propuestas atrevidas fueron las primeras que sonaron ante los oyentes, tal vez sorprendidos por encontrarse ante un poema construido siguiendo la técnica de tormenta de ideas. De estas entradas en el mundo de las ondas se pasó a usar las emociones en el espectador – radioyente provocando reacciones extremas. Para ello se usó el miedo como primera emoción y apareció la radio de catástrofes. La ficción fue tan real que hizo salir a la gente de sus casas y abandonar sus trabajos. Por lo tanto, el engaño tácito existente entre el espectador usual de teatro y el actor, enmarcados en el interior de un espacio que define unas convenciones y acepta el engaño, en el mundo de la radio no se dio y el radioyente se sintió vapuleado y engañado con historias, eso sí, algo delirantes.

El caso más lejano hoy día, se debe a la pieza escrita por los autores Pierre Cusy y Gabriel Germinet, *Marémoto* que ganó un concurso en 1924 de guiones de radio y haciendo creer un falso naufragio en alta mar, fue capaz de movilizar a toda la sociedad y a todas las fuerzas del Estado. Después, en 1938 vino el famoso Orson Wells con *La guerra de los Mundos*. El sobresalto provocado por *Marémoto* fue tal, que llevó al Ministerio de la Marina francés a solicitar la prohibición de la obra. Una reconstrucción de aquel fenómeno se realizó en Cádiz en 1991, refiriéndose al maremoto que asoló Cádiz el 1 de noviembre de 1755.

---

certamen cayó en desgracia por dos motivos: el primero por la denominación, ya que una parte de la ciudadanía no aceptaba que el certamen llevara el nombre de un rapsoda que al parecer tuvo una nefasta implicación cuando la guerra civil contra vecinos; y la otra, más evidente, por la llegada de la crisis económica.

Es obvio que estas posibilidades que la radio ofrecía, hiciera que los vanguardistas y entre ellos, los futuristas con Marinetti al frente, sintieran gran atracción por el medio. Russolo en 1912, creó las máquinas de ruidos “intonarumori”, con el fin de convertir cualquier sonido en algo audible con sentido artístico.

Este movimiento dio lugar a una división de géneros radio dramáticos: los formatos teatrales<sup>58</sup>, los radiofónicos y el pre-teatro. Al primer grupo pertenecerían las obras teatrales sin más, comedias, sainetes, etc, todas aquellas que sin alterar su formato original podían ser radiadas, o a la inversa, obras pensadas para la radio que podían llevarse al escenario.

Corresponden al segundo grupo los formatos específicamente radiofónicos, por ejemplo, los monólogos o el llamado *One man show* (Gila), los diálogos radiofónicos en sus dos perspectivas: el locutor con su oyente o el propio locutor en doblez (Sardá/Casamajó). Los conocidos seriales también formarían parte de este grupo.

Por último, en el caso de los pre-teatros, entrarían las parodias y caricaturas, el meta-relato radiofónico en el que la radio escenifica a propósito de sí misma, el relato ilustrado o los recitados de rapsodas.

El disfrute que esta radio supuso para los radioyentes en sus orígenes hay que situarlos en la inmensa privacidad con la que la radio era oída. En sus principios, este aparato sonoro tenía que ser oído con auriculares, por lo que se creaba un mundo privado entre el receptor y el emisor en el que no intervenía nadie más ni ningún otro elemento acústico de la realidad. Por lo tanto, en los años 20 la radio era para solitarios, es decir, de uso individual.

Posiblemente, su importante transformación en fenómeno cultural se haya establecido al compartirse su audición. Este hecho hizo que en Alemania se planteara una reflexión intelectual en torno a este fenómeno que tendría una notoria repercusión social, como llegó a suceder en los años 30 con su utilización propagandística por el Tercer Reich, algo no previsto por la intelectualidad.

Pero con anterioridad, en la misma Alemania, la radio se había significado por haber sido el medio que más literatura contemporánea había difundido. Desde 1928 a 1930 se habían difundido más de doscientos títulos. No obstante, no fue Alemania el país más significativo en los avances de la radio y la literatura dramática; Francia y otros países europeos e incluso Estados Unidos avanzaban en sus ofertas radiofónicas teatralizadas.

En España una de las primeras emisoras fue Radio Libertad que comenzó a emitir dramas teatrales. El catorce de julio de 1924 se puso en antena *El chiquillo*, de los Hermanos Álvarez Quintero<sup>59</sup>. Esto dio paso a que

<sup>58</sup> Pedro Barea, “El radioteatro”, Revista *ADE*, nº 99, Madrid, 2004, pág. 41.

<sup>59</sup> Los Hermanos Álvarez Quintero fueron de los autores más radiados del país. A ello, en muy buena medida, se les debe la difusión de su teatro y la popularidad del mismo que se extendió hasta no hace muchos años en nuestro país.



se convocasen concursos de sainetes para radio, como hizo la revista Ondas que posteriormente los emitió a través de la emisora Unión Radio.

Esta actividad generó un interés por el teatro del que se sirvieron algunos estudiosos para emitir sus juicios al respecto de la actividad teatral en España, y una proliferación que obligó a intervenir a la Sociedad General de Autores prohibiendo cualquier emisión de textos teatrales que no fuesen escritos expresamente para la radio, con el fin de evitar la competencia desleal. Esta normativa aparece en 1925 y es cuando este teatro irrumpe en Alemania. Es decir, la vanguardia española de principios del siglo XX, una vez más supo estar en su sitio.

“La radiofonía abre un nuevo camino a los literatos y poetas y preconiza la creación de una literatura radiofónica. [...] El ciudadano vive hoy una vida acelerada que se acentuará más aún en el futuro; su trabajo es más intenso y sus necesidades mayores, y en estas condiciones le es más grato escuchar un poema recitado por el micrófono que adquirir un libro de poesías y leérselo en su casa. [...] No hay que olvidar que la literatura radiada exige la brevedad; es decir, que una poesía no podría exceder jamás de cien versos, ni un recitado en prosa, de diez minutos. La prosa o el verso destinados al micrófono han de tener otra condición esencial: una mayor cadencia y una pronunciación más modulada que la de la radio corriente”<sup>60</sup>. Con esta definición, Ginestal diferenciaba y concluía el debate abierto sobre la literatura y la radio que en 1927 llega a su clímax. Fue la revista Ondas, creada en julio de 1925 la testigo y difusora de estos debates. Con la aportación inevitable de la voz del narrador y los efectos especiales sonoros incorporados a la literatura, se definía la literatura radiofónica.

Gómez de la Serna fue sin duda el pionero español de la literatura radiofónica. Correspondiendo a la atención que la radio despertó en los vanguardistas, él destacó por su ingenio y su inquietud. No fue la influencia de Marinetti<sup>61</sup> lo que a Gómez de la Serna le hizo ocuparse del medio radiofónico, porque con anterioridad a la publicación del manifiesto<sup>62</sup> futurista sobre la radio, que en España fue en 1933, ya en 1927 Gómez de la Serna se ocupaba del

<sup>60</sup> F. Ginestal, *Dos nuevas literaturas*, Revista Ondas, nº 132. Madrid, 1927, pág. 6.

<sup>61</sup> Juan Agustín Mancebo, profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha, apunta en su artículo “La radio futurista” respecto a Marinetti: *La fascinación de Marinetti por lo abstracto y lo inmaterial se ve reflejada en la radio, un elemento superador de las convenciones clásicas. Ya lo había manifestado un año antes en el artículo “Por qué me gusta la radio”, en el que manifestaba que “elimina la tediosa y verdaderamente pasatista sala de conferencias y su público auto elegido juez, sistemáticamente hostil o servil, siempre misericordioso, siempre retrogrado o retrasado (...) sustituye el libro. Tienen mucho mérito, pero desgraciadamente implica algo pesado, estrangulado, sofocado, fosilizado y congelado (...) sustituye todas las viejas formas de teatro, que salvo excepciones están todas muertas (...) transforma el pensamiento en viviente y palpitante atmósfera dinámica, es decir, ágil, tentacular, vaporosa, imponderable como el pensamiento en su nacimiento (...) excluye completamente las formas pasatistas del arte y la literatura. De hecho se puede ofender brutalmente un aparato de radio, declamando dentro viejos poetas, arqueólogos, habladurías históricas y nostalgias pesimistas”*.

<sup>62</sup> El manifiesto declaraba la imperiosa necesidad de una nueva expresión para un nuevo medio de comunicación de masas constituyente del tiempo moderno, reconociendo la especificidad del lenguaje radiofónico respecto al teatral, cinematográfico y literario e invitando a los futuristas a participar en las múltiples posibilidades ofrecidas por este medio que había cumplido una de las premisas fundamentales de la primera década del siglo XX: la abolición del tiempo y del espacio.

medio como reportero y como literato, según comenta en su libro *José Augusto Ventín Pereira*. Apunta este autor sobre Ramón Gómez de la Serna que entiende la literatura radiofónica como una escritura de la inmediatez, de la reacción ante lo que sucede en ese momento con la seguridad de que el número de receptores no puede fijarse en virtud de un número de ejemplares impresos, es indeterminado, más aún, es infinito: “si el complemento del escritor es la palabra, ningún receptor comparable al micrófono, cuyo auditorio es infinito”<sup>63</sup>.

Junto al nombre de Gómez de la Serna aparece Jardiel Poncela quien fue uno de los pocos que publicó sus guiones breves, que podrían muy bien considerarse como teatrales.

Estos guiones se publicaron en las revistas *Ondas* y *Buen humor*<sup>64</sup> en fechas tempranas, desde 1924 hasta 1932, lo que significa que Jardiel Poncela publicó sus trabajos para radio antes incluso que el gran maestro del teatro social contemporáneo del siglo XX, Bertolt Brecht, lo hiciera.

La curiosidad de la obra de Poncela se centra en su obsesión por hablar en la radio de la propia radio, es decir, un meta teatro radiofónico. Existe una edición monográfica del teatro radiofónico de Poncela a cargo del profesor Ventín Pereira<sup>65</sup>.

En febrero de 1926 se presentó la primera novela radiada en España, *Aventuras de una parisién en Madrid*, de Eustache Amadée Jolly Dix, antes que se mencionase por los expertos el nombre de Gómez de la Serna<sup>66</sup> como el escritor capaz por su ingenio de realizar los mejores textos radiofónicos.

Después de la guerra, la radio es tomada por el pensamiento, la letras y las voces de adictos al régimen franquista en sus comienzos y aparecen nombres de sobra conocidos hoy día: José María de Areilza, Eugenio D’Ors, Torrente Ballester, José Luis Aranguren, Wenceslao Fernández y se escucharon textos de José M<sup>a</sup> Pemán, Agustín de Foxá, Tomás Borrás, Ernesto Giménez Caballero, Enrique Giménez Arnau y, entre otros, a Alfredo Marquerie, que a la postre se convertiría en uno de los apoyos del Teatro ARA, exactamente a partir de 1962 cuando este Teatro inaugura su sede y, posteriormente, al iniciarse las actuaciones veraniegas en el Teatro Romano de Málaga.

<sup>63</sup> Ramón Gómez De La Serna, Revista *Ondas*, nº 354, Madrid, 1932.

<sup>64</sup> La revista *Buen Humor* (1921-1927) en la que había coincidido todo un grupo de escritores que revolucionarían el humor de la época, Jardiel, López Rubio, Tono, Mihura y Neville, junto con otros ya consagrados, como Camba, Fernández Flores y Gómez de la Serna. Esta revista se disuelve en el 27 y muchos de ellos pasan a una nueva creada en el mismo año llamada *Gutiérrez* (1927-1932) que será el eslabón entre *Buen Humor* y *La Codorniz* fundada en 1941.

<sup>65</sup> Pedro Barea, “Dramaturgos del aire”. Revista *ADE*, nº 99, Madrid, 2004, pág. 56.

<sup>66</sup> Como curiosidad apuntar que las primeras greguerías radiofónicas no fueron suyas, sino de Ramiro Merino que las tituló “Greguerías radiotelefónicas”.

“El *radiodrama* tiene la facultad de presentar o sugerir sutilmente la acción sin necesidad de apelar a la percepción visual”<sup>67</sup> y para ello el radio dramaturgo dispone de cuantos mecanismos hacen falta para imitar toda clase de sonido.

Por ello, en 1924 la General Electric Company a través de su director Martin Rice<sup>68</sup> defiende la posibilidad del radio-drama. Parville se atribuye la creación del radiodrama en 1927 y René Sudre cita a Paul Deharme y su obra *Un incident au pont du Hibou* (Un incidente sobre el puente de la lechuza) que se emitió en 1928 como el origen del radiodrama.<sup>69</sup>

Según la dramaturga Manuela González-Haba, “como fórmula artística, el radiodrama está a mitad de camino entre la vieja narrativa (lo invisible confiado a la palabra) y el cine”<sup>70</sup>. Según la autora del artículo referenciado en las notas a pie de página, la fórmula narrativa se basa en “la desaparición total de lo visible para llegar a eso más allá de lo real que necesita siempre el arte, dejando atrás todo un volumen de datos sobre lo real. El teatro en la radio, el radiodrama, es un teatro invisible; no tiene otro artificio que la palabra y los innumerables sonidos del Universo. Pero no se va a ver naturalmente nada, ni el gesto ni la acción de los personajes y desde luego tampoco, por fortuna, el artificioso acompañamiento de decorados.”

Así las cosas, la dramaturga Manuela González-Haba intenta definir el género diciendo: “Pero el teatro escrito para la radio, el radiodrama, es muy distinto y si es una fórmula artística nueva no puede ser una imitación ni de lo narrativo ni del teatro [...] Puede ser una exquisita fórmula en la que se potencie todo lo que no es posible ni en el teatro ni en el cine, y con alguna característica de la novela, como por ejemplo, la comunicación directa del paisaje interior de los personajes”.

Lo que sí está claro es que muy pocas veces se edita el teatro radiofónico y, es más, en muy pocas ocasiones se grabó y se archivó. Por ello, es prácticamente imposible conseguir una documentación real<sup>71</sup> que demuestre los trabajos realizados al respecto en este medio si no es por la referencia periodística, sea crítica, comentario o información previa a la retransmisión.

<sup>67</sup> Jorge Urrutia, *Radio, literatura y Teatro*. Revista *ADE*, nº 99, Madrid, 2004, Pág. 43.

<sup>68</sup> P. Martin Rice, “El radiodrama” en Revista *Radiosola*, nº7, Barcelona, 1924, pp. 7-8.

<sup>69</sup> René Sudre, “Le hutième art. Mission de la radio”. Revista *Juliard*. Paris, 1945, pág.132.

<sup>70</sup> M. González-Haba, “Una nueva fórmula artística: el radiodrama”. Revista *ADE*, nº 99. Madrid, 2004, pp. 52.

<sup>71</sup> El autor del presente trabajo ha tenido acceso a una documentación personal que muestra diferentes guiones de radionovelas realizados para Radio Juventud de Melilla y de Málaga. Ver ANEXOS ESCRITOS 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 y 22, destacamos la versión de *Romeo y Julieta* realizada por Eugenio Molto Botella, desde el programa radiofónico “Escenario” o bien, los realizados desde “Teatro invisible” el programa realizado en Melilla. Merece destacar como curiosidad de ficción dramático histórica, la petición que el guionista establece al final del texto dramático radiado, en la que solicita le sea concedida la Gran Cruz de Alfonso XII al Sr. Narciso Díaz de Escovar. El telegrama va dirigido a Romanones Presidente del Consejo de ministros.

El radiodrama como género se encuentra muy cercano a la “lectura dramatizada” como técnica. En ambos, el espectador debe componer con su imaginación todos los elementos necesarios para la comprensión de la acción y el dibujo del paisaje tanto real como dramático. Durante años, la lectura dramatizada solo consistía en la lectura del texto por parte de unos actores que solían estar acompañados por un narrador/a que leía todas aquellas acotaciones del autor que se consideraban imprescindibles para la buena comprensión del texto dramático. Por lo tanto, el juego imaginativo estaba servido y era el espectador el que -al igual que en la lectura de un libro- termina de componer según su universo imaginario todo lo necesario.

Más adelante con la incorporación de la “lectura escenificada”, que se produce cuando el director de escena se hace más omnipresente en la creación escénica, se establece un posicionamiento al respecto de la lectura e interpretación del texto dramático por parte del director de la lectura y usando elementos escénicos de forma comedida o no, establece un paisaje para el espectador cada vez más delimitado y, por lo tanto, menos perteneciente al imaginario del espectador y sí más al del director de la lectura escenificada. La sabiduría de cada uno puede hacer que esa lectura esté orientada o, por otro lado esté totalmente dirigida. En este último caso, se suele estar a un solo paso de la más pura representación. Actores que dicen el texto de memoria, escenografías concluyentes, ambientaciones determinantes, etc... restan al espectador de la lectura un uso libre de su imaginario. En oposición a esta tendencia, otras direcciones más sutiles saben acompañar con los adelantos propios de la técnica, una lectura que si bien cuenta con elementos escénicos, no condiciona la lectura del espectador, cuyo juego imaginativo hay que saber preservar en estos casos.

En nuestro país Guillermo Sautier Casaseca destaca como el mayor serialista de la época, de la España de la postguerra y años venideros, acompañado por otros autores como Losada, Marroquí, José Mallorquí, Antonio Calderón, Leocadio Machado, Plans, Volpini, Tavera, todos ellos hombres de radio. Pero en el campo del teatro escénico y la literatura en su sentido más amplio, tenemos a autores que han escrito teatro radiofónico como Rafael Dieste y Eduardo Blanco Amor, desde el exilio; Álvaro Cunqueiro, Ignasi Iglesias, Bernardo Atxaga, Juan Bas y mucho más recientemente, dramaturgos como José Sanchis Sinisterra, Alfonso Sastre, Francisco Nieva, Fernán Gómez, Jorge Díaz.

En Europa tenemos al gran maestro Samuel Beckett, o con anterioridad Max Frisch, Böll, Dürremant, Claudel, o posteriormente, Osborne, Arden, Sttopard, Wesker, Jellicoe, Orton, y como no, el considerado uno de los grandes maestros contemporáneos del teatro radiofónico Harold Pinter.

La lista de autores de teatro radiofónico en Europa se va ampliando y sirve además este teatro para aplicar técnicas y estilos de trabajo que se experimentan sobre la escena, por ejemplo Bertolt Brecht y su teatro épico. Tengamos en cuenta que el uso del narrador, de la música como contrapunto o

como recurso de enlace<sup>72</sup>, las elipsis de acción habituales en la radio, el distanciamiento en temas y épocas, el carácter no naturalista de la interpretación, la facilidad de traslaciones temporales y espaciales, la facilidad para exhibir la reflexión distante o el monólogo interior, son todos ellos instrumentos de trabajo del teatro épico y a la vez, necesidades imperiosas del teatro radiofónico.

En este marco apuntado sobre la importancia histórica y el significado intelectual del hecho radiofónico, podríamos valorar la aportación de Ángeles Rubio-Argüelles al teatro radiofónico.

Su estudio fue creado a finales de 1952 en el número 4 de la calle del Marqués de Larios siendo los años siguientes los de expansión y trabajo hasta el año 58, fecha en la que comienza el declive porque ya había otra idea que rondaba su cabeza: poner en pie el “Teatro Montemar” en Torremolinos.

El estudio de grabación radiofónica estaba concebido como un negocio. Ella actuaba de productora de obras grabadas que serían vendidas a distintas cadenas radiofónicas para su emisión.

El auge de los seriales radiofónicos en España, le permitió emprender esa aventura con éxito. Tal vez quisiera emular a Guillermo Sautier Casaseca, el gran guionista de seriales de la España de los 50, optando por presentar sus propios textos.<sup>73</sup> Tal vez pudo pensar que la radio sería un buen instrumento para divulgar su obra literaria. La razón quedará, de momento, oculta hasta que un trabajo de investigación biográfico más intenso pueda desvelar más datos al respecto, si es que algún investigador lo considerara relevante.

Así pues, la radio se convirtió durante esos cortos años en el campo de expansión de su nombre como escritora de radionovelas pues la mayoría de las obras presentadas eran novelas de producción propia que ella misma adaptaba como guiones para radio. Pero tal vez adoleciera su literatura radiofónica de la necesaria concreción dialogal y pecara de un exceso narrativo que dilataba el conflicto y la acción.

Contrataba<sup>74</sup> a actores y actrices diferentes en cada ocasión, cuidando fundamentalmente su dicción. Pero al ser consciente de que sus criterios en el arte de la interpretación eran insuficientes, optó por contratar al que en esos momentos era una figura de las ondas. Desde Radio Tánger, la voz de Gonzalo Fausto era un imán y un reclamo para los aficionados a las ondas radiofónicas. El era la autoridad al respecto y ella no tuvo reparos ni problemas en contratarle dos días a la semana, en los que se desplazaba a Málaga para corregir en el estudio de grabación la lectura dramatizada que se iba a grabar.

<sup>72</sup> En los libretos radiofónicos de Ángeles Rubio-Argüelles encontramos la denominación *Kisme* para definir esta música de enlace.

<sup>73</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 26: Portada de “La tapada” de Ángeles Rubio-Argüelles y Alessandri según nota autógrafa.

<sup>74</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 6: Según nota personal (ver Anexos Escritos Nº 6, 2º artículo) no permitía que ningún actor o actriz trabajara para otra Radio sin autorización expresa suya, ni tampoco para otra compañía teatral.

La aportación de *la condesa* no superaba su gusto personal. Le parecía bien o le parecía mal, le gustaba o no le gustaba. Pero por la información obtenida, tampoco se puede decir que la aportación del supervisor fuese mucho más allá.

El estudio de grabación conocido como agencia de publicidad, tal y como se refleja en los contratos, estuvo funcionando con sus novelas principalmente. Se hizo poco teatro leído. Esta experiencia llegó más tarde, cuando una vez cerrado su estudio de grabación y teniendo ya la Compañía ARA, quiso aprovechar el esfuerzo actoral de las obras que se representaban y, realizando una pequeña adaptación y arreglos radiofónicos, se realizaron emisiones de teatro radiofónico en la emisora de Radio Juventud en Málaga<sup>75</sup>, perteneciente al Movimiento. Hablamos ya de los años 60 en los que se estuvo radiando el teatro de las piezas ya representadas por la compañía, lo que sin duda redundó en una gran publicidad para su proyecto teatral.

La radio sirvió como un eco de proyección publicitaria, lo que demuestra una vez más, que la inteligencia de *la condesa* estaba más orientada hacia la producción y dirección de empresa que hacia el plano artístico.

Ángeles Rubio-Argüelles propuso a un grupo reducido del total de actores y actrices que pasaron por ese estudio, montar una obra con la que inaugurar un teatro al aire libre que había realizado en Torremolinos, concretamente en Montemar, terreno perteneciente a la familia. El teatro era muy sencillo y se acercaba más al cine de verano que a un auditorio teatral aunque contaba con camerinos, escenario y tramoya.

Asunción Peña, Beatriz Peláez, María Remedios Cortes, Juan Ignacio Hacho<sup>76</sup>, Juan Barceló, Manuel Portales y Francisco Javier Puerta, fueron los elegidos por ella para montar “Celos del Aire” de José López Rubio, una comedia en tres actos que había sido estrenada en 1950 en el Teatro Español de Madrid con la dirección de Cayetano Luca de Tena.

---

<sup>75</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 53: Recomendaciones A.R.A. para la radio.

<sup>76</sup> Juan Ignacio Hacho es su nombre artístico, el original responde a Juan Ignacio Lorenzale.



### 3. ÁNGELES RUBIO-ARGÜELLES Y EL TEATRO ARA

*“.....empezó por un capricho,  
siguió por un devaneo,  
engendró un deseo  
y hoy me quema”<sup>77</sup>*

#### A/ El Teatro ARA como proyecto dramático

El pasado en las artes escénicas, suele ser una página poco visitada. El teatro malagueño ha dado la impresión de estar partiendo de cero continuamente. Si miramos nuestra historia y nos reconocemos en ella, dicen que tenemos mucho ganado. Al menos tendremos la certeza de saber que no estamos descubriendo el mundo y que formamos parte de una trayectoria, no más pero también, no menos.

La cuestión es que en Málaga este proceso sufrió innumerables interrupciones provocadas en muchos casos por los avatares internos de los propios grupos y que impidió la consolidación de una tradición teatral netamente malagueña. Este hecho explica la sensación antes señalada de estar en un continuo comienzo y por tanto cabe la osadía de “creerse los primeros”, lo que finalmente acaba por confundir a muchos entre la bisoñez del principiante y la soberbia del experimentado.

Lo cierto es que Ángeles Rubio-Argüelles Alessandri, autodenominada condesa de Berlanga de Duero, tuvo la oportunidad, la audacia y la posibilidad de crear un proyecto teatral en el lamentable panorama cultural de la Málaga de aquellos años en el que las agrupaciones teatrales eran escasas. Por eso la década de los 60 estuvo prácticamente liderada por el proyecto ARA, el único estable e institucionalizado al que apenas se le podía hacer frente para compartir algo más que espacios.

En los 70 comienza el declive de la compañía a la par que la dictadura agonizaba ante el empuje vitalista de la transición y el cambio social. Por otra parte, ciertas personalidades del teatro de la época acabaron por escindirse de la compañía y comenzaron a desarrollar proyectos artísticos y educativos en clara competencia con las agotadas propuestas de ARA. Finalmente, la ruina económica y patrimonial de Ángeles Rubio-Argüelles y la abierta oposición de los grupos emergentes del teatro independiente, acabaron por enterrar un proyecto teatral que marcó a toda una generación de artistas y ha sido el referente escénico más estable que la sociedad malagueña guarda en su recuerdo.

---

<sup>77</sup> Frase de Ángeles Rubio-Argüelles para definir la experiencia con su Teatro ARA.



ARA fue pues la única oportunidad para artistas con inquietudes escénicas. Fue el cobijo y, en algunos casos el orfanato, que acogía a jóvenes enfrentados con sus padres por sus deseos de dedicarse a la farándula, o bien porque sabían que era la única opción para dar el salto a la capital, o porque existía un espacio donde se podía compartir trabajo y opinar sobre arte grupalmente, algo insólito en la Málaga de entonces.

Su proyecto fue mucho más que una compañía teatral. Montó una escuela<sup>78</sup> en la que sus artistas recibían clases y actuaba como cantera de futuros jóvenes que serían presentados a escena. Aunque este proyecto pedagógico ha sido muy publicitado, realmente tuvo una gran debilidad en el campo formativo y careció del rigor que merece una escuela dedicada a las artes escénicas<sup>79</sup>. En la entrevista que Juana Basabe y José Infante le realizan en 1972<sup>80</sup> Ángeles Rubio-Argüelles reconoce que el método empleado es de su invención y su piedra angular consiste en eliminar el acento andaluz, expresado por ella misma como técnica del “andaluz hablando en castellano”.

Desde la perspectiva política y cultural Ángeles Rubio-Argüelles no hacía más que sumarse al interés del Régimen, contribuyendo a anular las señas de identidad sociales y culturales propias en beneficio de una idea centralista del Estado.

“Mecenas del teatro” ha sido una de las expresiones más utilizadas para denominar al personaje de la escena malagueña más importante e influyente de la década de los 60 y así siempre se le ha conocido: Doña Ángeles Rubio-Argüelles, condesa de Berlanga”. Resulta cuanto menos impropio seguir defendiendo hoy dicha denominación, habida cuenta que tanto el patrocinio como el mecenazgo son figuras que implican el apoyo financiero a un proyecto ajeno que no dispone de los medios necesarios para llevarlo a cabo. Y Ángeles Rubio-Argüelles no fue “mecenas” del teatro puesto que sus ayudas, su patrocinio, sus protecciones eran siempre internas, es decir, a su propia compañía, por lo tanto, el apoyo a proyectos artísticos ajenos era inexistente. No consta al menos ningún tipo de ayuda en este sentido, al menos de forma estable, continuada y con una directriz. Esta condición indispensable para que se pueda entender el mecenazgo no estuvo presente en la trayectoria de ARA, si bien, en sus últimos años de vida, ayudó a algunas agrupaciones teatrales cediéndoles su pequeño y último Corral de Comedias. El altruismo, “ligereza” o generosidad con la que agotó su patrimonio personal en pro de su proyecto artístico, no se reconoce como “mecenazgo”.

Si atendemos a la explicación del término, esta nos dice que: *“El mecenazgo es un tipo de patrocinio financiero que se otorga a artistas o científicos, a fin de permitirles desarrollar su obra sin exigir, en contrapartida créditos monetarios inmediatos, aunque con la exigencia de esa remuneración en una forma más placentera para los mecenas”*. Por lo tanto, esta explicación

<sup>78</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 34, 35 y 36: Artículo con fotos de Ángeles Rubio-Argüelles con cuatro alumnos en las ruinas del Teatro romano.

<sup>79</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 39: Nota con comentarios selectivos para el nuevo alumnado.

<sup>80</sup> SOL MAGAZINE, domingo 16 de enero de 1972. ARA entrevistada por Juana Basabe y José Infante.

no se ajusta al proyecto ARA puesto que los artistas recibían en muchos casos una compensación salarial, es decir, se estableció un vínculo laboral, como se expondrá más adelante. No eran agrupaciones externas a ARA quienes recibían el apoyo para que estas llevaran a cabo sus experiencias artísticas. Una segunda explicación del concepto mecenazgo dice: *“También puede decirse que se trata de un apoyo, bien sea monetario o en especie, que una organización presta para el desarrollo social, cultural y científico de la sociedad, así como para la preservación medioambiental del entorno en el que se ubica”*.

Ninguna de estas acepciones puede encajar con el proyecto ARA aunque bien pudiera entenderse como tal desde el punto de vista de la aportación que la experiencia de ARA significó en el sombrío panorama cultural de la ciudad de Málaga, ocupando espacio propio y organizando una serie de eventos como el Festival grecolatino (el Romano), en parte sufragado por la “condesa” aunque ella dispusiera de los ingresos que ese festival generaba; es decir, como cualquier compañía que usa un espacio “público” para gestionarlo y percibir un beneficio por la taquilla. La única diferencia es que hoy se suele pagar un canon por el uso del espacio. Además, la condesa recibía subvenciones por la realización de los festivales como se especifica en el documento adjunto,<sup>81</sup> que es un listado de todas las subvenciones y ayudas recibidas para celebraciones del Festival Grecolatino al margen de la ayuda anual que durante varios años recibió de forma directa del Ministerio de Información y Turismo.

Por último, se encuentra otra explicación referente a la acción de mecenazgo que clarifica meridianamente su significado:

*Las acciones de mecenazgo ayudan a mejorar la reputación de las organizaciones que las realizan, y llegan a convertirse en una acción de relaciones públicas. Se encargaban de proteger a los artistas y financiaban sus obras.*

El párrafo anterior encaja perfectamente con la acción de mecenazgo de Doña Ángeles Rubio-Argüelles porque gracias a ello, pudo sentir la deuda permanente de la ciudad para con ella, sobre todo, de las instituciones a las que no dejaba de instigar con la falta de ayudas<sup>82</sup> tal y como documentan las

<sup>81</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 46: Listado de subvenciones y ayudas recibidas del Ayuntamiento, Diputación y Ministerio de Cultura.

<sup>82</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 47: Carta remitida al Delegado Provincial de Educación y Ciencia, donde quejándose de la no ayuda recibida por el ayuntamiento para la realización de un auto en la Catedral con motivo de las Fiestas del Corpus, temiera que no se recibiera tampoco para el Festival grecolatino del verano (recibió 35.000 pesetas en 1971 según consta en el listado), solicita apoyo de un nuevo órgano creado (Patronato Cultural creado por el Gobernador) para la realización del evento religioso teatral.

ANEXO ESCRITOS Nº 49 y 50: Solicitudes de subvención para la realización del XXI Festival Grecolatino 1979, en el que se pide ayuda logística y 200.000 pesetas al Ayuntamiento y al Ministerio de Cultura “ayuda técnica y económica” sin especificar. Desde 1972 deja de recibir las ayudas tradicionales del Ayuntamiento y recibe de Diputación solo un año. Posteriormente el ayuntamiento vuelve a ayudarla pero ya se hace patente la falta de compromiso de la institución con el evento. Una vez finalizada la dictadura el apoyo se vuelve aún más difícil como queda constancia en el documento presentado

ANEXO ESCRITOS Nº 51: Donde el Ayuntamiento le requiere un aval para el uso del Teatro Romano. Aval que aseguraría que el espacio público no sufriría desperfectos.

numerosas entrevistas en los medios de la época. Leamos la entrevista donde al formularle la pregunta: “¿Cuál fue la idea que perseguía al construir este magnífico teatro?” ella responde con rotunda claridad: “Antes de nada satisfacer mi afición.” Es en esta acepción del término “mecenas” con la que se podría justificar la acción de la “condesa” ya que, según García de Dueñas,<sup>83</sup> ARA no cobró ninguna matrícula a los alumnos de su academia, unas 444 según declara su hijo Santiago Neville Rubio-Argüelles en un escrito presentado al autor que correspondía a 148 alumnos. Enseñanza gratis para trabajos posteriores en la compañía.

Así pues y en resumen, se hace difícil entender esta suerte de “auto mecenazgo” que contraviene su propia definición, y que va dirigido a su propia empresa, sostenida sobre una relación laboral con sus propios artistas (como cualquier compañía profesional) y que usa el espacio público del Teatro Romano<sup>84</sup> para una explotación privada de sus festivales grecolatinos.

La R.A.E. en su definición de “mecenas” o “mecenazgo” es mucho menos precisa: “protección dispensada por una persona a un escritor o artista”.

Por tanto, para definir la función de Ángeles Rubio-Argüelles al frente de su teatro, el epígrafe de Dirección Artística no sería en absoluto el más adecuado. Acostumbraba a firmar la dirección de todos sus espectáculos, aunque sabemos y así se ha demostrado que ella nunca entraba en el ámbito de la dirección escénica y actoral, dejándolo en manos de los denominados ayudantes de dirección o directores adjuntos. Sería más acertado equiparar su labor a la de una Directora General, o en todo caso a la de una Productora, pues consiguió crear un modelo de agrupación escénica y de proyecto teatral inexistente en la España de los 60, época en la que cuajó su iniciativa. Supo utilizar y canalizar perfectamente los contactos con intelectuales y artistas del Madrid del momento, algunos de los cuales llegaron a ella a través de la relación matrimonial sostenida en décadas anteriores con Edgar Neville, diplomático, dramaturgo, guionista, hombre inquieto culturalmente y bien relacionado con las instancias culturales de la España franquista, sabiendo nadar entre aguas. Una relación matrimonial de la que Ángeles Rubio-Argüelles supo sacar beneficio tras la separación pues consiguió quedarse con el título de nobleza que ostentaba su exmarido. Desde entonces fue conocida como “la condesa de Berlanga” y posteriormente tras la muerte de su exmarido “la condesa viuda de Berlanga” como aparece en los medios de la época. Para sus cercanos era “Doña Ángeles” o “Angelita” mientras que para otros protagonistas de la escena malagueña era “la condesa”<sup>85</sup>. Pero aquí habría que añadir una nueva página de sospechas ya que heredó el título nobiliario de una forma anómala. Consultada la genealogía de la rama de los “condes de Berlanga de Duero” nos da la siguiente relación de herederos:

#### Listado de los condes de Berlanga de Duero:

<sup>83</sup> Jesús García De Dueñas, *Ángeles Rubio-Argüelles, Una dama del teatro*. Málaga. Teatro Cervantes, 2003.

<sup>84</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 152: Público en el Teatro Romano. Foto Eugenio Griñán.

<sup>85</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 151: Ángeles Rubio-Argüelles saludando en el Teatro Romano.

Título creado por SM don Alfonso XII en 1876 a favor de don Cándido de Palacio y Espina sobre el municipio soriano homónimo.

1. Cándido de Palacio y Espina, caballero de Alcántara, miembro del Ateneo de Madrid, **I conde de Berlanga de Duero**. Casó con doña Ana García y Gómez-Agüero. Tuvieron por hija:
2. Dolores Palacio y García, **II condesa de Berlanga de Duero**. Casó con el conde de Romrée Antonio Romrée. Le sucedió su hija:
3. María Romrée y Palacio, **III condesa de Berlanga de Duero**. Casó con el ingeniero inglés afincado en España Eduardo Neville y Rivesdalle. Le sucedió su hijo:  
Edgardo Neville Romrée (1899-1967), **IV Conde de Berlanga de Duero**. Conocido autor teatral, director de cine y pintor. Casó con la malagueña Ángeles Rubio-Argüelles y Alessandri, fundadora del Teatro ARA (acrónimo de su nombre). Le sucedieron sus hijos:
4. Rafael Neville Rubio-Argüelles, **V Conde de Berlanga de Duero**, pintor, arquitecto y paisajista. Le sucedió su hermano.
5. Santiago Neville Rubio-Argüelles, **VI Conde de Berlanga de Duero**. Le sucedió su hijo:
6. Edgar Neville y Guille, **VII Conde de Berlanga de Duero**, desde el 26 de junio del 2006. Reside en Gran Canaria.

Observamos que en la relación oficial no aparece Ángeles Rubio-Argüelles como “condesa” sino como esposa de Edgardo Neville Romrée IV Conde de Berlanga de Duero y la sucesión de este título se produce hacia su hijo Rafael<sup>86</sup> al ser solicitado por este, como aclara la relación. El artículo 12 del Real Decreto del 27 de mayo de 1912 dice:

*“La cesión del derecho a una o varias dignidades nobiliarias no podrá perjudicar en el suyo a los demás llamados a suceder con preferencia al cesionario, a no ser que hubieran prestado a dicho acto su aprobación expresa, que habrá de consignarse en acta notarial”.*

<sup>86</sup> BOE-Núm. 239, 6 octubre 1967. 13706 / “RESOLUCIÓN de la Subsecretaría por la que se anuncia haber sido solicitada por don Rafael Neville Rubio-Argüelles la sucesión en el título de Conde de Berlanga de Duero.

Don Rafael Neville Rubio-Argüelles ha solicitado la sucesión al título de Conde de Berlanga de Duero, vacante por fallecimiento de su padre don Edgardo Neville Romrée lo que se anuncia por el plazo de treinta días a los efectos del artículo 6º del Real Decreto de 27 de mayo de 1912, para que puedan solicitar lo conveniente los que se consideren con derecho al referido título.

Madrid, 25 de septiembre de 1967.

El Subsecretario Alfredo López.

BOE. Núm. 269, 10 de noviembre de 1970. 18.194.

ORDEN de 20 de octubre de 1970 por la que se manda expedir Carta de Sucesión en el título de conde de Berlanga de Duero a favor de don Rafael Neville Rubio-Argüelles.

Excmo. Sr.: Con arreglo a lo prevenido en el Real Decreto de 27 de mayo de 1912.

Este ministro, en nombre de S. E. El Jefe del Estado, ha tenido a bien disponer que, previo pago del impuesto especial correspondiente y demás derechos establecidos, se expida Carta de Sucesión en el título de Conde de Berlanga de Duero a favor de don Rafael Neville Rubio-Argüelles, por fallecimiento de su padre don Edgardo Neville Romrée.

Lo que comunico a V.E. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V.E.

Madrid, 20 de octubre de 1970.

Excmo. Sr. Ministro de Hacienda”

Al morir Edgar Neville, ellos ya estaban separados y para otorgar una cesión -se puede definir como la sucesión producida antes del fallecimiento del titular del Título nobiliario, el cual otorga en vida al cesionario dicho Título-, se debe formalizar mediante escritura pública o acta notarial y en ellas figurará la aceptación del Título por parte del cesionario. Si no constara, se tramitaría el oportuno expediente a través de la Sección de Títulos Nobiliarios en el Ministerio de Justicia. En ningún caso altera el orden de sucesión, ya que conlleva la aceptación por parte de los descendientes del mandato del otorgante, y no crea una nueva cabeza de línea.

Si cuando murió el conde de Berlanga de Duero, su esposo, no hubieran estado separados, ella sería hasta el final de sus vidas "condesa viuda".

Ahora bien, si durante su matrimonio se separaron<sup>87</sup>, dentro de todas las comillas bajo las cuales durante la época franquista se sostuvo este régimen jurídico, desde luego no lo debería haber usado, y si lo hizo fue de forma impropia, sin lugar a dudas. Pero atengámonos que hasta los años 80 no existe un divorcio como tal, por lo que son muy pocos los casos que plantearían la duda de si la consorte podría seguir usando el título de su marido estando separada, pero no divorciada.

Desde un punto de vista del derecho, lógicamente, si se separaron no debió usarlo, ni durante la vida ni tras la muerte de su esposo. Ahora bien, pudo exhibir su título como consorte (ex-consorte) de forma impropia e ilegítima. No sería la primera vez que alguien usa un título de forma "ilegal" por cualquier vía posible. Al fallecer el hijo Rafael de Edgardo y Ángeles, la línea sucesoria hizo que el título de conde recayera sobre su nieto Edgar Neville y Guille<sup>88</sup> en 2006.

De personalidad caprichosa y excéntrica, su capacidad intelectual y las experiencias vitales que Hollywood le ofreció durante sus esporádicas estancias acompañando a su marido, la rodeó de cierto halo de glamour que se incrementó con su extraordinaria generosidad, algo inusual en el panorama artístico español.

---

<sup>87</sup> Ella le concedió la separación el 29 de noviembre de 1936 en carta escrita desde el Hotel de Inglaterra en Sevilla y con el Alzamiento Nacional ya producido con un claro posicionamiento de ARA demostrándolo hasta en el membrete del Hotel en el que ella añadió a lápiz un patriótico ¡Viva España!. Lo demuestra Jesús García de Dueñas en su libro *Ángeles Rubio-Argüelles, una dama del teatro* editado por el Teatro Cervantes de Málaga en 2003.

<sup>88</sup> BOE núm. 161 Viernes 7 julio 2006 25519

ORDEN JUS/2182/2006, de 26 de junio, por la que se manda expedir, sin perjuicio de tercero de mejor derecho, Real Carta de Sucesión en el título de Conde de Berlanga de Duero, a favor de don Edgar Neville y Guille. De conformidad con lo prevenido en el Real Decreto de 27 de mayo de 1912, este Ministerio, en nombre de S.M. el Rey (q.D.g.), ha tenido a bien disponer que, previo pago del impuesto correspondiente, se expida, sin perjuicio de tercero de mejor derecho, Real Carta de Sucesión en el título de Conde de Berlanga de Duero, a favor de don Edgar Neville y Guille, por fallecimiento de su padre, don Santiago Neville y Rubio-Argüelles.

Madrid, 26 de junio de 2006.-El Ministro de Justicia, Juan Fernando López Aguilar.



Lo que parece definir al teatro ARA es una apuesta personal, apuesta en la que no hay lugar para tacañerías. Lo importante era que el proyecto saliera adelante. Y lo consiguió, aún a costa de su patrimonio. De lo contrario hoy no se la recordaría en tantas páginas y homenajes. Desde su fallecimiento, su recuerdo está hoy más presente que nunca. En pocos años se le han dedicado dos homenajes<sup>89</sup> y se ha escrito un vasto volumen de investigación<sup>90</sup> sobre su vida y obra, saturado de entrevistas literales de protagonistas de aquella época.

Pero hay que remarcar que el proyecto ARA comenzó antes del año 62. A partir de entonces, concretamente desde el 27 de diciembre, fecha de su inauguración, es cuando se materializa el proyecto como edificio estable con programación casi continua, aunque no hay que olvidar que en el origen de su gestación, intervinieron muchas personas que invirtieron sus ilusiones y sus fuerzas para hacer de este proyecto una realidad.

Nos referimos a la compañía ARA, definida en palabras de su creadora como “profesional”. No hacemos mención a la compañía homónima surgida en los años 30 como compañía aficionada, según declara Ángeles Rubio-Argüelles en la entrevista anteriormente citada.

Es de un valor indudable que en los inicios de la compañía entre los años 58 al 62, ARA fuera capaz no sólo de actuar en teatros y salas de la capital sino también de mantener un carácter itinerante, desplazándose a los municipios malagueños en una época de extremadas y difícilísimas condiciones para la escena.

Mientras la compañía ejerce la itinerancia, Doña Ángeles Rubio-Argüelles va fraguando su gran proyecto teatral que a la postre la conducirá a la ruina: el diseño y ejecución de un teatro estable en plena Malagueta, un edificio que se diseña en 1960 y se construye en apenas dos años (1961-1962), lo que implica que desde el momento que creó la compañía profesional en el 58, ella ya estaba dándole vueltas a su proyecto arquitectónico. Tomó la decisión en el 60 y se hicieron los planos y la ejecución en menos de tres años con siete millones de pesetas de su propio patrimonio, como corresponde a cualquier empresario; prueba de ello la tenemos posteriormente en el Teatro Alameda, único teatro privado que sobrevivió.

El 27 de diciembre de 1962, en plenas fiestas navideñas se inauguró el Teatro ARA<sup>91</sup> con la pieza “La cúpula de San Pedro”<sup>92</sup> de Fabrizio Sarazani, una muestra más -valga como carta de presentación- de su gusto personal por

<sup>89</sup> ANEXO IMÁGENES N° 170: “Actos en recuerdo de Ángeles Rubio Argüelles. Málaga 18 de abril de 1994. Bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Málaga y organizado por el Claustro de Profesores de la Escuela Superior de Arte Dramático y antiguos actores y alumnos del Teatro Escuela ARA”. Teatro Cervantes. Málaga.

<sup>90</sup> Jesús García De Dueñas, *Ángeles Rubio Argüelles. Una dama del teatro*, Málaga, Teatro Cervantes 2003.

<sup>91</sup> ANEXO IMÁGENES N° 150: Teatro ARA. Foto Eugenio Griñán.

<sup>92</sup> ANEXO IMÁGENES N° 5 y 6: Programa de mano de la obra *La cúpula de San Pedro* (exterior e interior).

las comedias dramáticas italianas. Desde entonces y hasta su cierre, el Teatro ARA fue un proyecto dinámico que contó con presencias importantes del panorama teatral español. La condesa se encargó de que por su teatro aparecieran nombres que por aquel entonces estaban considerados buenos o grandes actores como Manuel Dicenta, que intervino en *El alcalde de Zalamea*<sup>93</sup>, recibiendo una elogiosa crítica -como no podía ser de otra manera-<sup>94</sup>, o Mary Carrillo<sup>95</sup> y una considerable nómina de directores de cierta talla como demuestra el documento adjunto en el que la condesa establece en el año 1965 una relación pública de los nombres que han colaborado o participado en diferentes proyectos escénicos<sup>96</sup>.

Su programación se alimentaba principalmente de los montajes que su propia compañía realizaba aunque de vez en cuando invitaba a otras agrupaciones -la mayoría de las veces amateurs-<sup>97</sup> para completar la programación. Su estrategia estaba bastante clara: con los mejores alumnos -según su parecer- de su escuela establecía el reparto; la dirección de escena, siguiendo sus indicaciones generales, era realizada por un director adjunto o ayudante de dirección siempre local y después, invitaba a un director de escena de cierto reconocimiento en Madrid para que supervisara la obra y recibiera a cambio el título de “director de escena” del montaje que, en gran medida, había sido concebido y trabajado por su ayudante de dirección o “adjunto” quien, con frecuencia ni tan siquiera aparecía en el programa de mano.

Huberto Pérez de la Ossa<sup>98</sup>, con quien repitió en varias ocasiones y que sobre todo supervisaba los estrenos en el “Romano” unos días antes, según refleja el programa de mano que se adjunta en el anexo de imágenes; Alfredo Marquerie<sup>99</sup> entre otros, estuvo muy implicado participando bien con

<sup>93</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 141: Cartel anunciador de la participación de la compañía ARA en Córdoba con motivo de los actos organizados por los “25 años de paz”, con la participación del famoso actor Manuel Dicenta. 12 de junio, 1964.

<sup>94</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 33: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación de la obra *El alcalde de Zalamea*.

<sup>95</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 7: Cartel anunciador de la obra en la que participaba la famosa actriz Mary Carrillo.

<sup>96</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 45: Relación de nombres de colaboradores del Teatro ARA elaborada por la propia dirección de la compañía.

<sup>97</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 8: En la puerta del teatro con una compañía catalana amateur. Magazine “De cero al infinito: el Teatro ARA de Málaga” por Julián Cortés-Cavanillas.

<sup>98</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 135: Festival Grecolatino. Saludos. H.P. de la Ossa y Alfredo Marquerie en “Formión”.

<sup>99</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 135: Alfredo Marquerie. Siendo niño se traslada con su familia a vivir a Segovia. En 1928 se doctora en Derecho. Comienza su trayectoria en prensa escrita en el diario Informaciones de cuya redacción entra a formar parte en 1932 y del que fue crítico literario desde 1940. La misma labor ejerció en el diario ABC entre 1944 y 1964 y finalmente en el Diario Pueblo y en La Hoja del Lunes. También trabajó como corresponsal de prensa, lo que le llevó a viajar por Marruecos, Inglaterra, Francia, Alemania, Polonia y Rusia. En cuanto a la literatura, cultivó los géneros del ensayo, la poesía, el teatro y la novela.



adaptaciones de textos<sup>100</sup>, explicaciones, artículos<sup>101</sup> y notas de prensa o bien dirigiendo, como Salvador Salazar o Alfredo Castellón y Miguel Salcedo<sup>102</sup>.

Entre su alumnado y elenco se pueden destacar nombres que a la postre han resultado de cierta notoriedad, bien en el teatro comercial de ámbito nacional como Raúl Sender o Fiorella Faltoyano, o bien en el ámbito local como José Salas<sup>103</sup> -que sigue bien activo en el teatro profesional; también el que fue matrimonio Leo Vilar (Leovigildo García Molina), ya fallecido- y Victoria Avilés. Ambos, tras la escisión de ARA constituyeron la renovación de la Escuela Superior de Arte Dramático (en adelante ESAD) y fueron cabezas de cartel de los montajes del grupo Tespis Pequeño Teatro.

Leo Vilar estuvo además muy implicado en diferentes proyectos teatrales para la ciudad y fue el hombre de referencia institucional durante los últimos años del franquismo y la transición. A Leo Vilar le sustituye Oscar Romero<sup>104</sup> que con una amplia trayectoria como actor, terminó tomando las riendas de la escena en el Teatro ARA y al desaparecer éste, entró en la ESAD realizando una reforma considerable en la renovación de los planes de estudio oficiales, que no en balde le mereció el reconocimiento institucional, otorgándosele años después, ya en plena democracia, la medalla de Oro al Mérito Académico por parte de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

Otros nombres como los de Onofre Fraile o María Luisa Chicano, muy implicados en los primeros años de ARA, fueron desapareciendo de la escena malagueña, no sin dejar gratos recuerdos.

El proyecto del TEATRO ARA estuvo subvencionado anualmente por el Ministerio de Información y Turismo por orden directa de su titular D. Manuel Fraga Iribarne que lo justificaba -según opinión de la propia condesa- “..por el afecto y simpatía mostrada..”<sup>105</sup> No es de extrañar tras estas palabras que el discurso del proyecto no sea un valor a tener en cuenta.

La compañía ARA consiguió rebasar los límites provinciales sirviéndose principalmente para ello de los llamados “Festivales de España”<sup>106</sup> que se realizaban en las provincias. Hay constancia de su participación en los de

<sup>100</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 30: Prensa. Recorte de periódico en el que Marquerie escribe sobre su propia adaptación de la obra *Formión*.

<sup>101</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 31: Prensa. Recorte de periódico que recoge el artículo sobre *El Dyscolos* por Marquerie, como noticia previa a las actuaciones programadas de la obra en el Teatro Romano.

<sup>102</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 144: Programa de mano de la actuación realizada en Córdoba en colaboración del Teatro ARA con la ESAD de Córdoba dirigida en aquel entonces por José Miguel Salcedo Hierro, hombre de teatro de Córdoba. Actor, director y profesor de la ESAD de su ciudad que hoy día lleva su nombre.

<sup>103</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 138 y 139: Cartel y programa de mano con nombres famosos en el elenco.

<sup>104</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 168: Foto de actuación de Oscar Romero con un joven Antonio Banderas en el Teatro Romano. Foto de Eugenio Griñán. Obsérvese a la izquierda y de frente a Juan Radámez, actor sueco afincado en Málaga desde joven y uno de los apoyos de la condesa más fuerte en toda la trayectoria de ARA.

<sup>105</sup> Entrevista de “Cero al infinito” por Julián Cortés-Cavanillas. Diario SUR, pág. 3.

<sup>106</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 142 y 143: Carteles de los Festivales de España de 1964 y 1965 (Cuenca).

Cuenca<sup>107</sup>, Almería, Córdoba, Valladolid, Ronda y Málaga. También tuvo una participación en Televisión Española con la obra *Puebla de las mujeres*<sup>108</sup> en 1965, precisamente por recomendación de D. Manuel Fraga que tras facilitar la actuación en TVE la compañía gozó de una buena gira por distintas provincias. Es evidente que un proyecto diseñado sin criterio empresarial, basado en la gestión no profesional y en el mero capricho personal, acaba por justificar la frase de la propia Ángeles Rubio-Argüelles: “...empezó por un capricho, siguió por un devaneo, engendró un deseo y hoy me quema”<sup>109</sup>.

Podríamos analizar las causas de que este proyecto “tan personal” terminara cerrando algunos años después de su inauguración: se fue agotando a medida que el patrimonio económico de la condesa iba disminuyendo y al tiempo que el Ministerio de Información y Turismo de Fraga Iribarne, le iba retirando las subvenciones anuales. También podemos entender las escisiones internas propias por otra parte en cualquier colectivo artístico, amén del debilitamiento de su escuela -cantera para su compañía- al potenciarse la Escuela Oficial de Arte dramático, ya creada aunque reforzada con nuevos profesores provenientes en su mayoría de la propia compañía ARA.

Pero este hecho merece un análisis más detallado porque, no en vano, es uno de los escasos proyectos estables que hemos tenido a lo largo de nuestra historia y porque -a nivel nacional- fue también una experiencia única en aquellos años 60.

Hemos de tener claro que cuando la señora A.R.A. diseña su plan de Teatro está interviniendo en un proyecto cultural que siempre debiera contemplar tres elementos claves: primero, la existencia de un marco legislativo que lo ampare y le dé garantías de ejecución; segundo, el conocimiento de la demanda, es decir, del mercado en el que se va a intervenir; y tercero, las sinergias o los impulsos institucionales que puedan apoyar tal intervención. El tercer elemento fue, sin duda alguna, el más determinante, ya que mientras hubo apoyo económico del ministerio, entendiéndose apoyo directo del ministro”, el Teatro ARA se mantuvo. Sin embargo, cuando desaparecieron las aportaciones económicas otorgadas “sui generis”<sup>110</sup> su economía empezó a debilitarse y a zozobrar.

El segundo elemento hace referencia a las demandas del mercado en el que opera esta intervención cultural. El Teatro ARA ofrecía un proyecto estable para la capital y una itinerancia débilmente programada para la provincia y otros lugares. Cuando analicemos la programación realizada, veremos cómo esta responde más a gustos personales que a las demandas sociales. Es decir, no se diseñó un teatro para la ciudad ni para la comunidad sino para satisfacer unos gustos personales. Cuando el público afín a esos gustos o cansado de la

<sup>107</sup> ANEXO IMÁGENES N° 143: Cartel Festivales de España de 1965 en Cuenca.

<sup>108</sup> ANEXO IMÁGENES N° 140: Programa de mano del Festival de Cuenca 1965 con participación de la compañía ARA con la obra *Puebla de las mujeres*.

<sup>109</sup> Entrevista de “Cero al infinito” por Julián Cortés-Cavanillas. Diario SUR, pág. 3.

<sup>109</sup> Por discreción me considero en la obligación de ocultar la fuente de información.

reiteración temática o estilística fue abandonando la asistencia, el Teatro ARA perdió empuje y estabilidad. Le empezó a fallar la taquilla, el público.

Se cuenta la anécdota que estando la compañía actuando en un pueblo de Málaga, solo había un espectador. En el descanso, la condesa fue a hablar con él quien le dijo que estaba entusiasmado y que le estaba gustando muchísimo -al menos eso declaró ella-; al contarle a los actores que se encontraban desalentados en sus camerinos por el escaso poder de convocatoria -con el esfuerzo que supone viajar, montar y actuar-, que la función estaba siendo un éxito tal y como ella predijo, los actores no salían de su asombro. Parece pues que para Doña Ángeles Rubio-Argüelles el éxito significaba “gustar” y no “llenar”. No le importaba tanto el número de espectadores como las sensaciones placenteras que provocara en uno sólo.

Lo que determina la viabilidad de un proyecto cultural es el conocimiento de las demandas sociales o del mercado. Poner en marcha un programa que nadie reclama o que carece de un mínimo nicho de mercado, puede resultar frustrante y poco rentable. El problema es que la cultura genera mecanismos equívocos de percepción de necesidad. A ella la programación le funcionó mientras fue novedad, pero en esta ciudad malagueña, las estrategias para crear públicos han sido siempre poco audaces y limitadoras, en la creencia de que alcanzar el objetivo de la cuota máxima de espectadores garantizaría sine die su permanencia. Pero el público se cansa y termina agotando sus expectativas. De ahí la necesidad de una acertada planificación estratégica para la incorporación de nuevos públicos y nuevos segmentos de población, bien por sectores bien por tramos de edad que evite la asfixia del mercado. Porque esos potenciales espectadores o se han ido hacia otro sector o sencillamente han perdido el interés.

En el ámbito teatral, Málaga mantiene hoy la misma cuota de potenciales espectadores que hace veinte años. Esto nos sugiere cuanto menos una deficiente política de ampliación y renovación. En definitiva, todo apunta a que esta fue una de las causas del declive del ARA: no consiguió renovar a su público, ni tampoco a sí mismo.

Y el primer elemento para la creación, desarrollo y consolidación de una política teatral es la existencia de un marco normativo, de un sistema reglamentario sólido y bien fundamentado. En la dictadura se promulgó la Ley del Espectáculo realizada en 1945 y editada en 1948<sup>111</sup>, si bien, su aplicación en provincias fue bastante ineficaz porque los gobernadores interpretaban las leyes a su conveniencia, como se verá posteriormente cuando se expongan las competencias de los gobernadores civiles y su modo de actuación.

Esta ley se ocupaba de reglamentar los espectáculos, especialmente la censura de las películas y detallaba el procedimiento de inspección; los arrendamientos de los locales destinados a la realización de espectáculos de cualquier índole, desde teatros a plaza de toros, canódromos o campos

<sup>111</sup> *Legislación del espectáculo*, Mutualidad y Montepío de Empresarios de Espectáculos de España, Madrid, 1948.

deportivos; la contribución industrial y ejemplos prácticos para el pago de las mismas; el asunto del impuesto de Protección de Menores y el de Consumos de lujo; todo lo relacionado con los fluidos eléctricos en los espectáculos; las relaciones comerciales entre distribuidores y exhibidores de películas; fijaba asimismo una tabla de indemnizaciones por siniestros de películas; los baremos de aplicación de porcentajes en los impuestos, según los casos y divididos por disciplina ya que no pagaba lo mismo un drama que un espectáculo de variedades; se detallaba el contrato de trabajo en el que se especificaban las condiciones mínimas de contratación laboral de cada empleado según su categoría, con especificación salarial de la jornada laboral en cada disciplina y en cada categoría profesional; hay un capítulo curioso dedicado al “descanso nocturno de la mujer” cargado de connotaciones machistas y paternas; el descanso dominical aclarando qué profesiones no tenían derecho a él; las bases de trabajo para los músicos y para todos los empleados del Espectáculo. Se hará en este trabajo reiteradas citas a esta ley ya que constituyó el marco legal por el que supuestamente debían regirse las compañías teatrales desde mediados de la década de los 40 hasta los 60.

Recordemos que la viabilidad de una estrategia cultural depende de estos tres elementos: marco legislativo, conocimiento de la demanda y sinergias que, convenientemente ponderados le dan viabilidad o le confieren, ya de entrada, un carácter errático.

En aquellos países donde el modelo de financiación de la cultura se basa en el riesgo empresarial y las desgravaciones fiscales, el objetivo de cualquier emprendedor cultural estaría vinculado al éxito económico y social, mientras que en aquellos donde la financiación dependa de comisiones de selección de proyectos, éstos estarían condicionados por los criterios de subjetividad que determinen la criba.

Pero la condesa no tenía que pasar ninguna criba, a lo sumo el control de censura, por lo tanto, si hubiera deseado crear un proyecto de futuro, tal vez debiera haber prestado más atención al riesgo empresarial y a cuidar la bolsa de espectadores. Tan solo modificó sus hábitos cuando en los últimos años el progresismo ya se había instalado definitivamente en el sector de la cultura y era conveniente escenificar a algunos de los llamados “malditos”, como fue el caso del dramaturgo Alberto Miralles.

Volvamos a centrarnos un momento en el tercer elemento que hace referencia a los impulsos institucionales o personales de determinados agentes culturales, a las sinergias que conlleva un liderazgo empresarial o político. Estamos muy acostumbrados a ese tipo de dinámicas relacionadas con el principio de la oportunidad y la aparición de personajes singulares con una capacidad extraordinaria para desarrollar proyectos culturales. La vida de nuestras instituciones y de nuestros municipios está plagada de ejemplos de ello.

Un sistema de marco normativo débil y cambiante, en el que los análisis de mercado son de una gran volatilidad y en el que priman las dinámicas personales, es un sistema de extrema fragilidad. El resultado final comporta

que muchas actividades culturales no se institucionalizan y no circulan por el territorio de una manera estable, es decir, no duran el tiempo necesario para consolidarse, y por tanto, no generan un mercado suficientemente amplio para amortizarse. La ecuación espacio-tiempo tan necesaria para que la cultura se convierta en un factor objetivo de progreso, no se sostiene.

Pues bien, es entre los años 58 y 62 cuando se establecen las bases estéticas, literarias y escénicas del futuro Teatro ARA, un proyecto con nombres y apellidos que posteriormente fue relegado a un incomprensible olvido puesto que el teatro ARA tal y como lo conocemos hoy, comenzó en el 58 y no en el 62, obviando su primera intentona en los años previos y posteriores a la guerra civil.

Es verdad que esa fue la época de mayor proyección -del 62 en adelante-, fama, boato y glamour, pero la etapa dura y creativa, la base del teatro ARA se encuentra, como es obvio, en su origen. Y sus inicios no están en 1958, ahí comienza la creación de la compañía, pero el germen que va preparando la idea de crear una compañía escénica profesional se va produciendo años antes en los inicios de la década de los 50, en un estudio de publicidad radiofónica que Ángeles Rubio-Argüelles tenía en el número 4 de la céntrica calle Larios, en el que se grabaron multitud de “radionovelas”, teatro radiado y teatro radiofónico.

Por otra parte, el sello comercial “Ediciones A.R.A.” le proporcionaba a Ángeles Rubio-Argüelles la cobertura legal necesaria para poder operar laboralmente como profesional y con el epígrafe ampliado “Ediciones ARA – Teatro Montemar”, realizó contratos profesionales<sup>112</sup> a actores desde 1958<sup>113</sup>. Eran contratados para la emisión de radionovelas, cuñas publicitarias y actuaciones teatrales, aunque además se les asociaran ciertas tareas administrativas<sup>114</sup>.

Fue en el entorno de este estudio radiofónico donde surgieron las voces y las figuras que años después darían el salto del micrófono a la escena, desde calle Larios a los pueblos de la provincia. Nos estamos refiriendo ya a la reconocida Compañía ARA o Teatro ARA, no a los inicios de Ángeles Rubio-Argüelles en sus “pinitos” escénicos de 1937 y 38 donde -brazo en alto y orgulloso cántico- celebraba y escenificaba en el Teatro Cervantes la entrada de las tropas fascistas en Málaga<sup>115</sup>, celebrando en el Teatro Cervantes<sup>116</sup> esa

<sup>112</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 4 y 5: Carta en la que el Sr. Puerta le comunica a su hermano Rafael la oferta laboral realizada por la condesa para incorporarse en el estudio para grabar “seriales radiofónicos” en 1961.

<sup>113</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 6 y 7: En el que se muestra un contrato laboral a un actor con las condiciones detalladas de compromiso laboral y percepciones económicas en 1958.

<sup>114</sup> Documento citado.

<sup>115</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 13 y 14: Declarado por ella misma en la entrevista periodística que le realiza Juana Basabe en SOL MAGAZINE el 16 de enero de 1972 titulado “A.R.A. SE DEFINE” en la sección “DOS POR DOS: UNO”.

<sup>116</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 9. Programa de mano que recoge la función celebrada en el Teatro Cervantes por ARA en 1937. Justo lo contrario que el realizado en plena contienda el 15 de agosto de 1936 a beneficio del Frente Popular Antifascista (Ver ANEXO ESCRITOS Nº 8: “Un teatro de supervivencia”).



toma de la ciudad. Ella firma la coreografía y la puesta en escena de ambas funciones realizadas con carácter benéfico para la Cruz Roja y que fue su mejor carta de presentación y la de su compañía aficionada en pleno escenario de la guerra civil.

Desde luego, supo posicionarse de forma destacada en el plano social. Si se hubiera mantenido fiel a su clase, no hubiera sido más que una “señora pudiente” de la burguesía malagueña. Pero para ocupar un lugar distinguido en la escala social y estar protegida dentro de una estructura de poder haciendo teatro, le faltaba un elemento que su ex-marido Edgar Neville poseía. Por eso -según me relataron fuentes muy cercanas, hoy ya póstumamente- tras su separación le pidió a su ex marido el título de nobleza que él poseía. El accedió sin reparo ya que no le interesaba en absoluto ese mundo ni tenía necesidad de él. A partir de ese momento<sup>117</sup> en que le cede<sup>118</sup> el título de *Condesa de Berlanga*, Ángeles Rubio-Argüelles pasa a formar parte de la aristocracia malagueña, clase más minoritaria que la burguesía pero con señas de distinción propias y, sobre todo, con facilidades para obtener ayuda y protección oficial. Así fue, salvo en el momento en que el gobernador civil de Málaga -joseantoniano de pro y anti aristócrata- quiso jugársela con un duro envite que ella debió encajar con entereza.

Su fuerza radicaba en el posicionamiento y distinción social de la aristocracia y en consecuencia, también contaba con el apoyo de la Iglesia, dos instrumentos necesarios para abrirse puertas y realizar su proyecto que reforzó con su poder económico personal. ¿Qué reticencias podía encontrar pues Doña Ángeles Rubio-Argüelles en la década de los 50?

B/ Perfil biográfico de Ángeles Rubio-Argüelles Alessandri (13-01-1906 al 30-03-1984)<sup>119 120</sup>

Doña Ángeles Rubio-Argüelles nace en Málaga en 1906. Era hija del médico Carlos Rubio que fue decano de la Facultad de Medicina de Cádiz y de

<sup>117</sup> Parece que pudo ser en este momento (1952) del rodaje en el cementerio San Miguel de Málaga, en el que Edgar Neville acordase con su ex esposa la cesión del título nobiliario, pero nada apunta que legalmente. Ya con anterioridad, justo cuando se produjo la separación oficial en plena contienda de guerra civil, parece ser que ella le solicitó el título a lo que el accedió pero nunca lo autorizó”. Mi película, que ruedo con guión mío para Cesáreo González, es la exaltación del cante y del baile flamenco. No es un documental, sino la historia del genuino folklore de esta tierra”. Así define Edgar Neville su película 'Duende y Misterio del Flamenco', que tuvo un coste de cuatro millones de pesetas. Los exteriores de Málaga se rodaron a principios de julio en el cementerio de San Miguel, donde se buscó infructuosamente la tumba de Juan Breva, porque al parecer sus restos fueron echados al osario. "Hemos tenido que pintar una lápida con su nombre", contaba el director de cine.

<sup>118</sup> La explicación dada con anterioridad pone en tela de juicio tal determinación y hace poco creíble la legalidad de tal cesión si realmente la hubo. Probablemente como acuerdo extraconyugal pero no legal.

<sup>118</sup> La inexistencia de un archivo personal hace imposible la comprobación de datos. Sólo las entrevistas a protagonistas del momento, la hemeroteca y las opiniones vertidas en los escasos libros que hablan de los personajes, dan datos para la construcción biográfica.

<sup>119</sup> Fuente: <http://malagapersonajes.blogspot.com.es/2008/07/angeles-rubio-arguelles.html>.

Carlota Alessandri, figura importante en la promoción del turismo malagueño. Tuvo una hermana mayor, Rosa<sup>121</sup>.

El 28 de octubre de 1925 se casa<sup>122</sup> a los 19 años con el diplomático Edgar Neville trasladándose ambos a Hollywood. Crea la primera compañía de teatro aficionado ARA en 1930 la pierde durante la guerra civil y posteriormente con la victoria del lado franquista la rehace y realiza galas y actuaciones. En 1933 Neville es enviado a Argelia como diplomático. Tuvo dos hijos, Rafael y Santiago. En 1940 inicia su faceta literaria. Entre sus obras destacan “Rey del desierto”, “Reportero en peligro”, “Florecía en la noche”, “En el kilómetro 501”, “Buenas noches, amor” y entre sus obras de carácter historicista: “Pequeña historia de Málaga del siglo XVIII”, “Un ministro de Carlos III”, “Real Academia de Bellas Artes de San Telmo”, “Breves relatos malagueños” y destacó su investigación sobre la saga de los Gálvez de Macharaviaya. Fue una mujer creadora en teatro, radio y literatura. En 1954 nace Radio Juventud donde realiza una importante campaña radiofónica desde 1955 a 1958 con 120 emisiones de adaptaciones teatrales a la radio. Perteneció a la Academia de Bellas Artes de San Telmo y de Córdoba y a la Sociedad Geográfica de Guatemala.

En 1958 obtuvo el título de Profesora Diplomada de Declamación comenzando una segunda etapa del Teatro ARA y siendo en 1962 cuando crea la Escuela de teatro ARA con sede en su propio y recién inaugurado teatro en plaza General Torrijos. En 1959 se celebra en el Teatro Romano de su ciudad el primer Certamen de teatro grecolatino. Posteriormente vende el teatro con el solar para la edificación de un bloque de viviendas en plena Malagueta y traslada su sede al número 2 de calle Puerto, un pequeño local haciendo esquina al que le llamó Corral de comedias ARA. Fallece en 1984<sup>123</sup> y varios días después, el Ayuntamiento le concede la Medalla de la Ciudad a título póstumo, que recoge su hijo sumándose a las otras condecoraciones recibidas como la Encomienda de Alfonso X el Collar del Instituto Científico Literario de Coimbra.

Existen una serie de circunstancias vitales, sociales y culturales que probablemente puedan justificar la entrega decisiva de Ángeles Rubio-Argüelles a la vida artística, que ya apuntaba desde niña con sus numerosos acercamientos al teatro. Recordemos la eclosión intelectual que Málaga vive en la década de los años veinte con la presencia y efervescencia creativa de los miembros de la Generación del 27. Por otra parte, la cómoda vida de Ángeles, junto a sus habilidades sociales y la capacidad intelectual de su marido, se conjugaron en su favor para lograr su anhelo personal. Ella solía recordar con frecuencia a los periodistas que la entrevistaban que llegó a recibir una corona de laurel no sólo por su faceta de actriz sino como promotora y productora e

<sup>121</sup> Rosa Rubio-Argüelles se casó con José Pérez del Pulgar y al enviudar dedicó toda su fortuna a un orfanato y ayudó económicamente al de San José del Niño Jesús en la calle Pozos Dulces de Málaga, hasta el punto de irse a vivir allí a cuidar niños y terminar sus días en el orfanato.

<sup>122</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 27. Prensa. Celebración en los Baños del Carmen del compromiso de boda de Ángeles Rubio-Argüelles y Edgardo Neville.

<sup>123</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 9, 10, 11 y 12: Documentos periodísticos: necrológicas.



incluso como investigadora histórica, campo en el que destacó con la recuperación de don José de Gálvez y Gallardo, marqués de Sonora y ministro de Indias.

Pero sin duda alguna, el tiempo de casada que vivió en Madrid, le permitió integrarse en los círculos de sociedad que frecuentaba su marido. Tertulias de artistas, reuniones de poetas, saraos de índole variada, aunque siempre con la intelectualidad del momento. Allí frecuentó relaciones intelectuales con “Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Manuel Azaña, Valle-Inclán, (...) Paco Vighi, los hermanos López Rubio, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Eduardo Ugarte, Pepín Bello, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Sánchez Mejías, Santiago Ontañón, el pintor portugués Almada Negreiros, Tono, Carlos Arniches, Pancho Cossío, Claudio de la Torre, Luis Calvo (...)”<sup>124</sup>

Aunque no es objeto de este estudio la relación amorosa y marital de esta pareja -cuya influencia en el tema que se trata sería por otra parte baladí-, lo cierto es que en cuanto a posicionamientos ideológicos resultaba una pareja extraña. Ella se manifestó claramente a favor del fascismo en su juventud y, como ya ha quedado constancia, se enorgullecía de ello. Sin embargo, Edgar Neville, apasionado del mundo cultural y, especialmente del cine, no se sentía cómodo en ninguno de los momentos históricos que le tocó vivir. Este hecho hizo que sus discursos ideológicos fueran tibios y que su posición, aunque firme, nunca estuviera claramente enmarcada en una corriente ideológica. Antes del alzamiento fascista del 18 de julio del 36, Neville se entrevista con Azaña a quien le deja clara su posición ideológica<sup>125</sup>: *“Habíamos acogido la República con la esperanza de que esta forma de Gobierno calmase la lucha de los españoles entre sí. Poco a poco nos había ido ganando la desilusión. No se hacían más que disparates, concesiones a la demagogia y no se resolvía ninguno de los problemas candentes con autoridad. Además, el régimen iba siendo socavado cada vez por un trabajo comunista más o menos solapado. Ese margen de confianza terminó al triunfar el Frente Popular, porque entonces el régimen se convirtió en una dictadura policíaca y el individuo se vio desasistido del apoyo del Estado que contemplaba inerte, atracos, incendios, asesinatos.(...) Yo hablé de esta cuestión en el Parlamento con Azaña, al que conocía desde hacía muchos años de una de las tertulias del Henar, y me dio a entender que no podía luchar contra ello..., que no se atrevían... La reacción nuestra era bien sencilla: había que volver a la Monarquía de Alfonso XIII que habíamos injustamente devorado”*. Esta posición ideológica fue desmentida al morir Neville por su amigo López Rubio<sup>126</sup> quien no lo posiciona en ningún bando.

<sup>124</sup> Jesús García De Dueñas, Ángeles Rubio Argüelles. Una dama del teatro, Teatro Cervantes, Málaga. 2003 (pp. 27 y 28).

<sup>125</sup> M<sup>a</sup> Luisa Burguera Nadal, *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Málaga, CEDMA, (Biblioteca Popular Malagueña, nº63), 1994, pág. 55.

<sup>126</sup> “Yo puedo decir que no tuvo ideas políticas, o mejor, que las tuvo todas, que es la acertada fórmula de tener ninguna. Estuvo contra los regímenes que se iban sucediendo en nuestra historia tan diversos, sin ambiciones políticas, que es la más limpia conducta que puede tener un humorista... Edgar, cuando caía el régimen que había sin presión combatido, no sólo no le pasaba la factura al sucesor sino que empezaba a combatirlo desde el segundo día de su mandato”. (López Rubio, J. “La otra generación del 27”).

En la programación teatral que realiza Ángeles Rubio-Argüelles, se percibe la influencia notoria de su marido en la selección de los textos. Posiblemente sus gustos artísticos y literarios<sup>127</sup> hayan influido en Ángeles Rubio-Argüelles convirtiéndose éstos en un referente, como veremos más adelante. Los resumimos en estos cinco puntos:

- 1) Elementos de alta comedia benaventiana.
- 2) Del teatro de humor en cuanto a la distorsión de la realidad, la posibilidad de lo inverosímil o situaciones cómicas basadas en la inversión y en la interferencia de series.
- 3) Del teatro de evasión.
- 4) Del teatro burgués en cuanto a la pretensión de conseguir una pieza bien construida, con una leve intención crítica, técnicas cinematográficas, ambientes refinados y un sistema de valores procedentes de la tradición, y por último,
- 5) Elementos procedentes de la comedia de la felicidad.

Por otro lado, era propio de la época en estos autores, un teatro y una literatura no comprometida más cerca de la evasión, permitiéndose la experimentación con el humor y con el lenguaje como hicieron tantos autores entre ellos Mihura, Poncela, Seca, etc... Obviamente hablamos de la literatura oficial y permitida, no de la del compromiso y encarcelada. Doña Ángeles jamás negó esta tendencia y así lo refleja en la importante entrevista periodística que le realizan<sup>128</sup>:

- *¿Qué es lo que debe ser el teatro?*
- *Un elemento de distracción para las personas. Quitarles de la cabeza durante esas horas que están ahí, todas las ideas tristes que tienen, que se absorban de tal forma en la comedia que están viendo, que se olviden de sus problemas.*
- *¿Una evasión?*
- *Una evasión.*

En 1928, Ángeles Rubio-Argüelles se marchó con su marido a Washington en calidad de diplomático y estuvo hasta 1930, periodo que aprovecharon ambos para realizar contactos y amistades en Hollywood. Su preparación en lenguas extranjeras, le fue de gran ayuda a Neville que no hablaba inglés. Posteriormente fue destinado a Marruecos (Uxda) durante los años 34 y 35 y posteriormente a Londres.

<sup>127</sup> M<sup>a</sup> Luisa Burguera Nadal, *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Málaga, CEDMA, (Biblioteca Popular Malagueña, nº63), 1994, pág. 69.

<sup>128</sup> ANEXO ESCRITOS N° 13 y 14: SOL MAGAZINE. Entrevista de Juana Basabe y José Infante. 16 enero, 1972.

Tras su experiencia en Marruecos antes del 36, Neville volvió a la meca del cine comercial en busca de su amante Constante Bennett<sup>129</sup>. La separación matrimonial se produjo y en los acuerdos posteriores ella se quedó con el título de *condesa de Berlanga de Duero*<sup>130</sup>. Tras diez años de matrimonio, la separación se produce algunos meses después del inicio de la guerra civil. Con menos de 30, Ángeles se encuentra separada y con dos hijos. No volverá a casarse y no se le conocerá públicamente una nueva relación sentimental estable.

Decidida a vivir sus años en Málaga, opta por la investigación histórica, lo que la lleva a crear un sello editorial propio denominado “Ediciones ARA”. Su trabajo más significativo y el que le reportó más reconocimiento, fue la investigación sobre Don José de Gálvez y Gallardo, marqués de la Sonora y ministro de Indias que era natural de esta localidad malagueña cercana a la capital. Por su vinculación con este municipio de la Axarquía, fue en Macharaviaya donde Ángeles Rubio-Argüelles terminó creando un espacio escénico para representaciones veraniegas de su compañía.

Su actividad como investigadora y escritora queda demostrada en sus trabajos publicados. El primero de ellos está datado en 1934 y es un ensayo titulado *Extraños intermedios y otras yerbas*, editado por el diario SUR en Málaga. Por la fecha de publicación bien pudiera haber sido escrito entre el periodo de la misión diplomática en Washington y la de Uxda. Tardó nueve años en publicar el siguiente texto, en esta ocasión, una novela que responde al título de *Rey del Desierto*, editada por Afrodísio Aguado en Madrid en 1943. Justo al año siguiente vio la luz una segunda novela llamada *Florece en la noche* y otra escrita con varios autores entre los que señalo a Concha Espina, José Francés, Joaquín Calvo Sotelo, Andrés Revezs, Luis Astrana Marín, ambas también editadas por Afrodísio Aguado. Durante el siguiente periodo se publica una serie de trabajos de investigación histórica, quedando relegadas las novelas.

La primera obra de investigación fue publicada por la Excma. Diputación Provincial de Málaga en 1949 al haber sido premiado su trabajo titulado *Un ministro de Carlos III*. Ese mismo año cosechó un nuevo premio, en esta ocasión otorgado por los Juegos Florales de Albacete, por el trabajo de investigación *Vandelvira y el virrey Morcillo*. Dos años más tarde, en 1951 y utilizando su propio sello editorial, publicó *Pequeña historia de Málaga del siglo XVIII* que fue impreso en la legendaria imprenta malagueña Dardo. Con la misma imprenta y amparándose en sus Ediciones A.R.A. publicó *Málaga y su Teatro Romano*<sup>131</sup>. A partir de ahí, comienza su colaboración con la revista

<sup>129</sup> Jesús García De Dueñas, *Ángeles Rubio Argüelles. Una dama del teatro*, Málaga, Teatro Cervantes 2003.

<sup>130</sup> Este acuerdo, ya relatado con anterioridad, se produjo años más tarde, en una de las visitas a Málaga de Edgar Neville y ya muy enfrascada Ángeles Rubio-Argüelles en la tarea teatral.

<sup>131</sup> ANEXO IMÁGENES N° 167: Aparecen los restos del Teatro Romano. Juan Temboury, a la izquierda y el alcalde José Luis Estrada en el centro, en el yacimiento romano. Al fondo el edificio de “Casa de Cultura”.

La construcción de un jardín en calle Alcazabilla, en el mes de junio, pone al descubierto una calzada romana. La noticia aparece publicada el día 14 y en ella se habla del descubrimiento de una puerta de

científica madrileña *Las Ciencias* que le publica su trabajo *Vandelvira, arquitecto español del Renacimiento* y en 1956, la misma revista le edita el artículo *Teatro Romano*<sup>132</sup>.

Entretanto se publica el artículo en Madrid, en su ciudad natal publica de nuevo en su sello editorial los *Apuntes históricos malacitanos*, impresos en Dardo. Este texto fue publicado por la prensa en edición facsímil bajo el título *Apuntes para la historia de Málaga y su provincia*. Comienza entonces un periodo de colaboración con la prensa malagueña que le edita la novela histórica *Vidas que fueron* y más tarde la monografía histórica, así titulada por su autora, *Asesinato en Yucatán*.

A esta bibliografía hay que añadir las novelas escritas con la intención de ser radiadas entrando en la nómina de escritoras de seriales para radio. La gran mayoría fueron producidas por ella misma, grabadas en su propio estudio radiofónico y posteriormente vendidas, salvo un periodo de tiempo que estuvo trabajando para la radio local.

Pero uno de los envites más dramáticos que esta mujer tuvo que padecer y que posiblemente la fortaleciera hasta el grado de que nada ya le influyese, pudiera ser la detención, encarcelamiento y posterior destierro -según las leyes del momento- de su hijo Rafael, acusado por escándalo público en Torremolinos, siendo por aquel entonces gobernador civil Rodríguez Acosta. Rafael Neville Rubio-Argüelles era entonces un joven conocedor de mundo y con una agudeza comercial infrecuente para el lugar, como tuvo oportunidad de mostrar años más tarde fuera de su tierra.

Rodríguez Acosta había desempeñado la alcaldía en su ciudad natal, Jaén, y el ascenso al cargo de Gobernador Civil era un paso más en la carrera que se estaba labrando dentro del régimen franquista en el que los tecnócratas se harían con el control del Estado al amparo del gobierno del año 1957.

Fue por tanto, Málaga el trampolín que le llevaría en 1962 a lograr el cargo de Director General de Turismo con Manuel Fraga como ministro de la cartera de Información y Turismo<sup>133</sup>. Su mandato destaca por una vuelta al

---

acceso a la ciudad de época romana, con una bóveda y un pavimento muy bien conservados. La excavación arqueológica demostraría, poco después, que se trataba del acceso al Teatro Romano de Málaga, parte del cual se encontraba bajo la estructura de la Casa de la Cultura, construida a pesar de la aparición de los primeros restos arqueológicos. El Teatro procede de la época augusta y data del siglo I.

<sup>132</sup> Sin duda hace referencia al descubrimiento del Teatro Romano en Málaga, cuyo trabajo de desescombro comenzó ella misma-según exagerado e incorrecto comentario personal de la protagonista-de la mano de otro insigne malagueño de la época, Juan Temboury. Años más tarde, Ángeles Rubio Argüelles decidió, por sugerencia de su director de escena Francisco Javier Puerta de las Doblas, comenzar en ese teatro a medio descubrir, las representaciones de teatro grecolatino en verano que constituyeron uno de los recuerdos más gratos, para los espectadores malacitanos y visitantes. Proyecto que sin duda la hizo permanecer activa y presente en la actividad escénica malagueña durante muchos años más. Sentó las bases de una emoción en el pueblo malagueño hacia su Teatro Romano y que en breve le será restituida con la restauración de dicho espacio escénico histórico.

<sup>133</sup> Se da la curiosidad que el Gobernador Civil que reprime al hijo de Ángeles Rubio-Argüelles terminara trabajando en el mismo Ministerio al que iba la condesa a retirar las subvenciones que el Ministro (Manuel Fraga) le otorgaba de forma personal.

autoritarismo de García del Olmo, pero beneficiándose de las mejoras económicas de la España del momento que le permiten al Gobierno de Madrid destinar fondos para Málaga. Así, pondrá todo su empeño en su campaña contra el chabolismo. “También se empleó a fondo para reprimir la prostitución y la homosexualidad. Un mes antes de asumir su cargo de máxima autoridad de la provincia, se trasladó a Málaga de incógnito. Se hospedó en el hotel Miramar y por las noches se dedicaba a la visita de las salas de fiesta de la ciudad, conociendo a las prostitutas y homosexuales malagueños. Al tomar posesión como Gobernador Civil de Málaga se dedicaría a reprimirlos duramente”.<sup>134</sup>

El gobernador aprovechó la situación para dar un duro golpe a lo que él creía “gente monárquica”. Tal vez desconociese las circunstancias sobre cómo consiguió el título de condesa o que tras su separación matrimonial entrara en Málaga junto a las tropas fascistas, como ella misma declara en entrevista al diario Sur pocos días antes de fallecer, o que participara en actos de la Falange, o bien porque se fue separando del Movimiento encuadrándose abiertamente entre los monárquicos. No obstante, el Gobernador Civil era en la España fascista el poder supremo, la representación del Estado y por tanto no había en la provincia ninguna otra fuerza superior.

Antonio García Rodríguez Acosta fue nombrado Gobernador civil en mayo de 1958. Según recuerda Francisco Cortés, en las redadas llevadas a cabo por Rodríguez Acosta contra los homosexuales, había personas conocidas de la ciudad, por lo que se evitó el escándalo que pudiera originar el conocer la orientación sexual de estos malagueños<sup>135</sup>, pero no se evitó la de “el hijo de la condesa”. No obstante, la actitud represiva del Gobernador Civil de Málaga estaba en consonancia con el endurecimiento de la legislación franquista contra la homosexualidad: la Ley de 15 de julio de 1954 de reforma de la Ley de Vagos y Maleantes, consideraba al homosexual como peligroso *per se*, por lo que se le privaba de libertad y se le sometía a vigilancia para salvarle de sus instintos *degenerados*, reeducándoles para que se pudiesen reintegrar a la comunidad. Sin embargo, el hijo de Ángeles Rubio-Argüelles no fue una excepción, no fue avisado ni se ocultó su nombre. Recordemos entre otras víctimas de este acoso al transformista malagueño Betini que tuvo que dejar de usar atuendo femenino, clave de su trabajo de transformista, y solo se le permitía interpretar sus temas musicales si “iba vestido de hombre”.

El poder en la Málaga fascista del Gobernador Civil era absoluto. Tengamos en cuenta que la dictadura para consolidarse e institucionalizarse usa la denominación de “delegación de autoridad” para que el control que ejerce el gobierno de Franco llegue a todos los rincones de la sociedad española, una sociedad fragmentada y que debe unirse en base a la obediencia. Los gobernadores civiles eran la más alta representación del Gobierno en las provincias<sup>136</sup>. Así, a propuesta del Ministro de Gobernación, y

<sup>134</sup> Tesis doctoral: “Consolidación y evolución del franquismo en Málaga: 1943-1959”. Realizada por Cristian Matías Cerón Torreblanca. Bajo la dirección de la Dra. Encarnación Barranquero Texeira.

<sup>135</sup> Diario SUR. 21 de Julio, 2004.

<sup>136</sup> El franquismo reguló sus competencias a través de la Ley de Bases de Régimen Local de 1945 y sus sucesivas modificaciones en 1953, 1955 y 1958.



por decreto, eran nombrados y separados de sus cargos los gobernadores. Entre todas las prerrogativas adjudicadas al puesto, tenían la de “conceder o negar autorización para la celebración de cualquier tipo de acto público” y además la de “ejercer como policía de espectáculos y hacer cumplir la ley con respecto a las suscripciones, cuestaciones públicas, festivales benéficos y similares”.

Por lo tanto, en él recaía la responsabilidad de que la legislación del espectáculo<sup>137</sup> se cumpliera. Una legislación que responde a la ley de 1945 que aunque con algunas contradicciones evidentes, reflejaba al detalle el control que se debe ejercitar sobre todo lo que se considere “espectáculo” y en el caso que nos ocupa, fue la legislación para teatro en sus diferentes modalidades. En ella se observa -dando muestra de la responsabilidad del Gobernador civil- en el Capítulo II, artículo 30 dedicado a las “Obras dramáticas” que dice: *“Los representantes de las empresas de teatros tendrán obligación de remitir, por medio de oficio, al Director general de Seguridad en Madrid, al Gobernador civil en las capitales de provincia o al Alcalde en las demás poblaciones, dos ejemplares del libro de cada una de las obras que hayan de estrenarse.”* Y la supervisión del texto, con un carácter de censura definitivo, se manifiesta en el art.31: *“Estos ejemplares irán firmados por el autor, y si este no se conociera, por el representante de la Empresa, y llevará el sello de esta en todas sus páginas, debiendo quedar en poder de la Autoridad veinticuatro horas, por lo menos, antes de la en que haya de verificarse la primera representación”*. Con respecto al poder de intervención queda claro en el art. 32: *“Cuando a juicio de la Autoridad gubernativa se cometiere en la representación de una obra dramática o lírica algunos de los delitos comprendidos en el Código penal, lo pondrá en el acto en conocimiento del juzgado correspondiente, acompañando a la comunicación uno de los ejemplares a los que se refieren los dos artículos anteriores.”*

A continuación, la legislación autoriza al Gobernador a poder suspender las representaciones hasta el fallo de los Tribunales. Y por supuesto, no se autorizaría a ningún actor a decir palabras o textos que no figuren en la obra original, en caso contrario el culpable sería llevado ante los Tribunales, o *“multado por la Autoridad gubernativa”* tal y como se recoge en el artículo siguiente. Este último ejemplo obliga a la presencia de un “inspector” o “censor” en las representaciones para poder garantizar que no se produciría tal iniciativa. Por ese mismo motivo, los empresarios estaban obligados a no vender todas las localidades y dejar siempre un porcentaje a disposición de las autoridades para su posible presencia.

Según nos muestra en su tesis Cristian Matías Cerón<sup>138</sup>, el Gobernador civil era el presidente nato de la Diputación, en la que tenía voz y voto, así como también la Comisión Provincial de Servicios Técnicos (formada por los responsables o delegados provinciales de Agricultura, Arquitectura, Forestal, Hacienda, Industria, Obras Públicas, Sanidad y Vivienda), una auténtica

<sup>137</sup> *Legislación del espectáculo*. Editado por la Mutualidad y Montepío de Empresarios de Espectáculos de España. Madrid 1948.

<sup>138</sup> Obra citada.

representación del poder central; se encargaba de la vigilancia de la actuación y servicios de las Autoridades y Corporaciones locales, para que se ajusten a la ley, pudiendo ejercer acciones disciplinarias que al Estado central corresponden, contra ellas; esto hacía que el Gobernador Civil realizara informes <sup>139</sup> para el Ministro de la Gobernación sobre la actuación de las corporaciones locales. En el Capítulo XII de la Ley de Espectáculo <sup>140</sup> y en sus artículos 101 y 103, relativos a la Junta Consultora e Inspector de Espectáculos, dice que: *“En cada capital de provincia existirá una Junta nombrada por el Ministerio de Gobernación (...) la cual asesorará al Director general de Seguridad en Madrid y Gobernador”*, respecto a su composición enumera los cargos de autoridades: el propio Gobernador civil, un concejal, un arquitecto, un ingeniero Jefe de Industria, un inspector de Sanidad, el Presidente de la Academia o escuela de Bellas Artes (donde la hubiera), un representante de F.E.T. y de las J.O.N.S., una persona que se distinguiera por su competencia en las Letras y en las Artes, pero designada por el Gobernador y un funcionario de Policía designado por el Presidente de la Junta que era el Gobernador. A esto hay que añadir que en Málaga durante los años estudiados, el cargo de Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento recaen en una misma persona. Así pues, todo bajo control de la autoridad suprema.

El otro estamento que podría haber mitigado el asunto del “hijo de la condesa”, era el eclesiástico, pero como se comprenderá ante un tema “moral” de esa índole, la Iglesia no estaba dispuesta a intervenir por muy devota que fuera su madre. Es más, la iglesia era el otro pilar de la dictadura, no podía haber fracción. Las disidencias entre la Iglesia y Estado llegarían una década más tarde. Lo cierto es que Rafael Neville Rubio-Argüelles tuvo que pagar una fuerte multa, marcharse y su destierro le reportó un nuevo y grandioso éxito comercial. Paradojas de la vida. Su estancia en la isla de Cerdeña le llevó a ser el promotor de un complejo urbanístico recreativo marítimo -tipo Puerto Banús-, llamado Porto Rafael de gran éxito y reclamo para los más modernos, más liberales y por supuesto, más pudientes.

En 1953 Ángeles Rubio-Argüelles montó un estudio de grabación para publicidad radiofónica desde el que decidió grabar principalmente radionovelas para venderlas a emisoras locales <sup>141</sup> o nacionales.

Algunos de los nombres de los que en aquel entonces comenzaron sus locuciones radiofónicas interpretativas, fueron personas que siguieron estando presentes en la vida social malagueña por sus aportaciones en la prensa local, como Gonzalo Fausto. Éste actuaba como director o supervisor de las lecturas, viniendo dos veces por semana desde Tánger donde trabajaba en la radio, a escuchar y corregir las interpretaciones de los actores. Otra de las voces más

<sup>139</sup> En la segunda parte de este trabajo dedicada al Teatro Independiente veremos algunos de estos informes.

<sup>140</sup> Obra citada.

<sup>141</sup> Entre ellas EFJ-56, conocida como Radio Juventud de Málaga que comenzó a emitir en el verano de 1954 desde un piso en la calle Rivas Fernández, siendo su primer director José Tudérini.



significativas de la locución radiofónica y la presentación de eventos fue, sin duda Diego Gómez.

Ángeles Rubio-Argüelles no pudo resistirse a la tentación de escribir obras para ser radiadas y probó fortuna con un texto denominado “La tapada”<sup>142</sup>. Según comentarios anónimos no fue muy del agrado del respetable. No importó, porque fueron bastantes las novelas escritas o adaptadas por ella misma que se grabaron desde su estudio y se vendieron después.

Como veremos en capítulo aparte, la entrada plena en la creación de radionovelas y teatro radiado, conectará a nuestra protagonista con los avances y tendencias culturales de última hora en el país.

Hablamos de los años 50 y teniendo en cuenta el trauma de una guerra y el lento despegue de la posguerra, se ha de reconocer que la idea de crear, no sólo difundir o reproducir, sino producir teatro radiado es de un gran interés y le otorga a nuestra protagonista un reconocimiento que, por otro lado, nunca se le ha retirado.

---

<sup>142</sup> ANEXO ESCRITOS N° 26: Portada libreto “La tapada” de Ángeles Rubio-Argüelles y Alessandri, según nota autógrafa.

#### 4. LA COMPAÑÍA ARA: DIRECCIÓN DE ESCENA, REPERTORIO DE AUTORES Y OBRAS, REPRESENTACIONES Y ELENOS DE ACTORES

##### A/ Dirección y Dirección de escena

##### a. Referencias históricas y críticas

El tres de agosto de 1958, se inauguró el Teatro al aire libre Montemar, con el estreno de la mencionada pieza que se convirtió en el primer montaje dirigido por Francisco Javier Puerta para la compañía ARA. La dirección le llegó de forma anecdótica al realizar un comentario, al parecer, lo suficientemente pertinaz para que *la condesa* decidiera que él era el hombre adecuado para dirigir la obra. Desde ese momento y hasta 1962, Francisco Javier Puerta se convirtió en el director de escena de la Compañía ARA, aunque jamás apareciera como tal en los programas, carteles y medios de comunicación, ya que según hemos visto anteriormente, esa era una función que públicamente correspondía a Ángeles Rubio-Argüelles. El auténtico director de escena firmó siempre como “ayudante de dirección” o en algunas ocasiones como “director adjunto”. Ahora bien, cuando llegaba de Madrid alguna eminencia, léase Huberto Pérez de la Ossa por ejemplo, para supervisar lo realizado, el título de ayudante le correspondía a este y el auténtico director de escena de la pieza ni figuraba.

De todo esto se desprende que la denominación de “director” y “dirección de escena” han sido utilizadas de forma confusa. O en todo caso, desde nuestra perspectiva de hoy, en la que estos oficios ya están plenamente asentados en nuestro país, nos resulta de obligada corrección.

La referencia histórica sobre la denominación de “dirección escénica” nos remonta no muy lejos en periodos históricos, ya que hasta mediados del siglo XIX no se usa el término y, sobre todo, su función no se reconoce como imprescindible. Anteriormente desde el *didascálico* o el *corago* o *dominus gregis* de la Antigüedad, el *jefe de actores* en los Misterios medievales, el *escenógrafo* o *arquitecto* en el Renacimiento y Barroco, o la toma del poder del espectáculo por parte de los “grandes actores” o divos en el XVIII, todos habían intentado organizar el espectáculo según unos criterios que podían responder a causas sociales, morales, técnicas o privadas. Pero tuvieron que darse varias circunstancias como la evolución del público hacia la heterogeneidad, los avances técnicos en iluminación y sobre todo, la necesidad del verismo y posteriormente su contrario, para que se manifestara la imperiosa necesidad de la especialización en la dirección.

La figura pues del director de escena se convirtió en la necesidad de posicionamiento ante un texto literario. En definitiva, la burguesía del XIX necesitaba que sus espectáculos estuviesen correctamente organizados y que hubiera un responsable. Y esa corrección no se debe solo a la ordenación y aprovechamiento de los elementos escénicos sino también, en cuanto al discurso ideológico, moral o estético con el que se les iba a sorprender -como público- o no.

Esa necesidad de hacer creíble la escena obligó en buena medida a Jorge II de Meiningen con su “director de compañía” Ludwing Chronegk, a Antoine en Francia o a Stanislavski en Rusia, a ordenar el proceso de creación y actuación del actor, transformando, anulando y creando otros convencionalismos que facilitarían la comunión entre el nuevo espectador y la escena. Esos otros convencionalismos arrastraron reacciones contrarias que facilitaron la creación de nuevos caminos en el arte de la dirección de escena, como los antiveristas Paul Fort o Lugné-Poe pero para entonces ya no se discutía su presencia. Era imprescindible, lo que no significaba que fuera “creativo” y así, se pasó a entender la dirección de escena como la necesidad de ordenar los elementos que se usan en la materialización de un texto dramático siguiendo ciertos modelos. Esos modelos se referían a la limitación del director de escena como el responsable de ordenar a los actores de forma correcta en el espacio y asegurar sus movimientos escénicos, muchos de los cuales ya estaban dados por el autor en su propio texto, no solo en cuestión de traslados sino también en matices e intenciones, por lo que el texto dramático se convertía en una especie de partitura que el director de escena debía seguir para ilustrarlo en el escenario. De nuevo se cae en un empobrecimiento del concepto. Atrás quedaban los grandes creadores y reformadores de la escena como Adolphe Appia, Gordon Craig, Vajtangov, Tairov, Piscator, Brecht, Artaud, Meyerhold entre muchos otros. Ahora el director ilustra y organiza en buena medida la única visión que el texto tiene, la de su autor. La mayoría de las acotaciones de los autores van encaminadas a situar la escena tal y como ellos la consideran desde su posición teórica y solitaria de escritor. Pero el espacio tridimensional de la escena y sus propias leyes obligan al director de escena a reinterpretar ese texto generando ciertas tensiones entre ambos creadores, más aún si ha transcurrido el tiempo de forma notable entre la creación del texto y el momento de su escenificación y sobre todo, si se han producido notables cambios en la sociedad y por consiguiente en los espectadores y en su manera de establecer la relación con el “espectáculo”.

La dirección de escena que el Teatro ARA ejecutaba estaba más cerca de esta visión de “ilustrar” el texto dramático siguiendo las indicaciones precisas -o no- del autor. Entre ellas, hay que diferenciar aquellas que definen una estética y son, por lo tanto, imprescindibles para el director de escena, como las indicaciones que establecen Valle Inclán, Romero Esteo, Nieva y Riaza y aquellas otras que solo responden a la necesidad del dramaturgo por encuadrar su acción.

*Manuel Gómez García* diferencia en el uso del concepto de dirección entre el director y el director de escena<sup>143</sup>. Define al “director” como aquella persona responsable de seleccionar el repertorio de una compañía, con dominio sobre el elenco, estableciendo el reparto e incluso dirigiendo los ensayos cuando no hay “director de escena”. A este último lo responsabiliza de la dirección de los ensayos actuando de intermediario entre los actores y el director. Esta acepción del término hoy día no puede ser aceptada porque no se da. Lo que hoy entendemos por “director” responde a la figura de “director general” que suele ser la mayoría de las veces el empresario y otras el propio

<sup>143</sup> Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1997.

“productor”. Pero es con esta acepción con la que Gómez García define al “director”, la que cuadra con el *modus operandi* de Ángeles Rubio-Argüelles al frente de su compañía. Ella selecciona el texto, decide el reparto e interviene en la imagen del espectáculo. Los ensayos ya son responsabilidad de otro al que ella denomina “adjunto a dirección” o “ayudante de dirección”.

Las reformas que Rivas Cherif<sup>144</sup> quiso aplicar a la escena española se perdieron por la guerra civil y su posterior exilio mexicano. Durante la dictadura hubo que esperar a José Tamayo<sup>145</sup> para ver una renovación en la escena y ésta venía dada principalmente por su espectacularidad más que por un análisis ajustado a la visión dramatúrgica del texto.

La España del franquismo no tenía el más mínimo interés en la renovación teatral así como tampoco lo tuvo en otros tantos sectores de la cultura. El modelo a seguir era el más sencillo y tradicional: ilustrar el texto dramático. El movimiento teatral independiente que surge en los 60 y 70, atenta directamente contra este concepto y además, la gente de la escena está acompañada por los propios autores que, en buena medida, son colaboradores en unos casos de la puesta en escena y en otros, incluso en la creación de su propio texto. Pero esto, lo veremos en la segunda parte de este trabajo, que estará dedicada al Teatro Independiente malagueño en los últimos años de la dictadura y en los inicios de la transición democrática.

## b. Repertorio de autores y obras

### *Literatura*

Cuando una compañía o un teatro, sea público o privado pretende crear un repertorio, suele establecer un criterio que justifica la selección de obras a montar. Probablemente un Teatro Nacional, seleccione textos y propuestas escénicas que vayan a contribuir a que su ciudadanía comprenda mejor el proceso histórico y social de su país, de su comunidad o de sus propios conciudadanos.

No es de desdeñar una programación que recupere los clásicos, los románticos, los modernos, los vanguardistas, siempre y cuando se establezca un criterio que puede ser de índole social, cultural o política y suele estar definido por una posición estética, bien a partir de los textos seleccionados o bien por las propuestas creativas que se consideren oportunas producir.

<sup>144</sup> Cipriano Rivas Cherif, escritor, periodista, director teatral y dramaturgo nacido en Madrid en 1881 y muerto en el exilio en México en 1967. Fundador del Teatro de la Escuela Nueva y del Teatro Escuela de Arte. Escribió comedias y un ensayo titulado *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*.

<sup>145</sup> José Tamayo, director nacido en Granada en 1920. Creó la compañía Lope de Vega en 1946. Fue director del *Teatro Español* entre 1954 y 1962 y del *Teatro Bellas Artes* ambos de Madrid. En 1970 fue director de la Compañía Lírica Nacional. Realizó grandes espectáculos de masas, revitalizó la zarzuela y montó textos de autores de la literatura universal difícilmente representables durante el franquismo propiciando la imagen oficial aperturista del régimen.

Antes de establecer una conclusión sobre el criterio que definió la programación de la Compañía ARA, sería conveniente repasar algunas ideas sobre los textos representados, comprobar si hay autores socorridos que se reiteran, si quedan como anecdóticos, si resultan contradictorios con las intenciones y el marco de ejecución del proyecto artístico, si se reitera una temática con una intencionalidad concreta, etc

El primer dato del que tengo constancia es la representación de un entremés de los **Hermanos Álvarez Quintero** en 1958. No volverían a repetir con ellos hasta 1961 con la obra *Las de Caín*.

De **Aristófanes** se representó al año siguiente *Las nubes* y no consta ninguna otra representación de cualquier otro texto del autor griego en el periodo de estudio.

Por el contrario, del realista italiano **Ugo Betti** -cristiano pesimista que en sus obras reflejaba la desesperanza ante el mal del mundo y el hombre, ante el impacto de la muerte que no por reiterativa asumida-, se hicieron tres textos, dos de los cuales eran lecturas escenificadas que correspondieron a las obras *El jugador* (1959) que se repondría en 1961 y la otra lectura fue *Derrumbe en la estación Norte* también en el mismo año; la pieza representada se titula *Corrupción en el Palacio de Justicia*, texto que hace honor a su profesión de Magistrado y que le sirvió entre otras cosas para dar una estructura a sus piezas, consistente en crear un primer acto para la investigación, un segundo para la denuncia y un tercero en el que utiliza el recurso de la transfiguración, la esperanza en Dios.

De **Eurípides** representó la tragedia *Medea*, si bien sólo después de la “institucionalización” del Teatro ARA en 1962 en el que suele presentar en el Teatro Romano de la ciudad durante los meses de verano. Es ahí donde la nómina de dramaturgos grecolatinos se amplía, pero hasta entonces, sólo **Aristófanes**, **Eurípides**, **Terencio** con *Formión* (1960), **Menandro** con *El Dyscolos*<sup>146</sup> (1961) y **Plauto** con *Los gemelos* en 1962, fueron los representados.<sup>147</sup>

En la misma línea teatral de Betti, presentada históricamente con anterioridad por Pirandello, **Fabbri** se engarza en esta corriente de un realismo que juega con las situaciones, los conflictos y los personajes de tal modo, que si en Betti llegan a lo simbólico, en Fabbri se atenúa en emblema, porque sus conflictos no son resueltos mediante la transfiguración y usa lo coral, pierde fuerza dramática en sus desenlaces y los personajes abandonan su fuerza psicológica para hablar por boca común del autor. Esto sucede tanto en *Pleito de familia*, aquí traducido y presentado por *Proceso de familia* en el 59 como en *Proceso a Jesús* en ese mismo año y la temporada siguiente.

<sup>146</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 10: Con este mismo montaje y como compañía aficionada se presentó ARA el 14 de noviembre del mismo año en el Festival Nacional de Teatro Aficionado de Ciudad Real, el texto estaba en versión libre de José María del Carpio.

<sup>147</sup> Corresponde con las representaciones de verano en el Teatro Romano de Málaga, Festival Grecolatino.

De los autores coetáneos de los 50, **Fernández de Sevilla**, seudónimo de Luis Fernández García y **Luis Tejedor Campomanes**, se representó en 1959 la obra *Separada del marido* que no volvió al repertorio de la compañía.

**Giovaninni** y **Garinei** fueron dos autores italianos de comedias musicales que abrieron la compañía al género musical al que no se asomaron con frecuencia. En esta etapa de estudio *Buenas noches Bettina* fue la única comedia musical representada <sup>148</sup>.

**Hugh Herbert** aportó, fiel a su estilo, un melodrama llamado *La luna es azul* que se representó únicamente en el 61.

**Jorge Llopis**, autor entre otras piezas de *Enriqueta si*, *Enriqueta no* y *La tentación va de compras*; pero fue la pieza *Con la vida del otro* la que más encajaba con el humor de la época, un humor de evasión y alejado de los compromisos sociales. No volvió a ser representado durante este periodo al igual que Jardiel Poncela.

**Frederick Knott** autor de *Crimen perfecto*, tras esta pieza no volvió a ser representado, pese a que las obras de intriga, policíacas, conocidas como género negro, gozaron de buena aceptación de público y crítica.

En cuanto a **Paolo Levi**, se le podría asociar con un tal *Levi* que fue colaborador de La Barraca con Lorca pero figura de nombre Ezio. En las consultas realizadas no aparece ninguna información al respecto.

De **Lope de Vega** se realizaron representaciones de varias piezas, siendo completas las pertenecientes a los textos *El heredero del cielo* y *La estrella de Sevilla*, porque todos los demás títulos pertenecieron a un montaje realizado con fragmentos de las obras y presentado como homenaje al autor clásico español. Fueron fragmentos de *El castigo sin venganza*, *La dama boba*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *La moza de cántaro* y *Fuenteovejuna*. Todas las representaciones de Lope de Vega se realizaron en el mismo año de 1962, salvo *La estrella de Sevilla* en el año anterior.

Otro clásico español barroco escenificado por la compañía, fue **Agustín Moreto** con su obra *El desdén con el desdén*, representada en el año 60, siendo así el primer clásico español que montaban. El resto de las temporadas estuvieron dominadas por Lope de Vega.

Las obras del autor **López Rubio**, perteneciente a la corriente de autores benaventianos (Pemán, Calvo Sotelo, Iriarte o el propio Edgar Neville), iban dirigidas a la burguesía y se caracterizaban por ser textos amables de cierta crítica, aunque sólo la suficiente para emocionar e inquietar la conciencia. Tengamos en cuenta que *Celos del aire* es estrenada por la compañía ARA en 1958 y que por aquél entonces Arrabal decidió irse a Francia. El Teatro Popular Universitario había estrenado *Escuadra hacia la*

<sup>148</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 32: Recorte de periódico en el que se recoge comentario crítico de la representación de *Buenas noches, Betina* acompañada del cartel anunciador.



*muerte* de Alfonso Sastre y los autores más inquietos giraban sus textos hacia posiciones más críticas y duras con la realidad social. Fue el caso del propio Buero Vallejo que ya en el 49 había escrito su *Historia de una escalera*, dando paso así a lo que hoy podríamos denominar teatro contemporáneo español.

Pero la elección de las obras de los autores españoles parecía depender más de la previa aceptación y crítica del público en la cartelera madrileña. *Celos del aire* fue estrenada en Madrid al inicio de los 50 con gran éxito, presentando a su autor como uno de los más inteligentes del momento. En Málaga fue estrenada en el 58 repitiendo el éxito que la compañía buscó tres años más tarde con otra obra del autor, *Un trono para Cristy*.

Lo mismo habría que decir de Juan Ignacio **Luca de Tena**, apuntado a la comedia costumbrista, teniendo por ejemplos obras como *¿Quién soy yo?* ; *Brandel, dictador* o la representada en Málaga *¿Dónde vas Alfonso XIII?*.

Ninguna referencia se ha podido conseguir de una supuesta autora llamada **Mery** con una obra cuyo título *Un amor desgraciado* fue llevada a escena el primer año de actividades escénicas (1958). Cabe la posibilidad de que fuera un seudónimo incluso de la propia Ángeles Rubio-Argüelles que figura como adaptadora del texto. En la documentación al respecto aparece tan sólo el nombre, sin apellidos ni ninguna referencia a la autora. Me inclinaría a pensar en la teoría del pseudónimo, no sólo por esa ligereza tan habitual de no presentar a la autora de un texto como corresponde, sino porque esta programación queda aparentemente aislada. Al parecer, no tuvo una buena acogida y el interés que ocultaba quedó satisfecho con su representación. Si a este dato se le añade que tanto el título de la obra de Mery *Un amor desgraciado*, como el de los autores Fernández de Sevilla y Luis Tejedor *Separada del marido*, obras de temática similar, fueron representadas en las dos primeras temporadas de la compañía, me hace suponer que responde más a una “cuenta pendiente” de Ángeles Rubio Argüelles en cuanto al fracaso en su relación de pareja.

**Miguel Mihura** fue, al menos en sus dos primeros años, autor referencial. Su comedia *A media luz los tres*, se presentó en el 58, cinco años después de su estreno en Madrid y al año siguiente *¡Sublime decisión!*, obra que entre lo paródico y lo retrospectivo retrata el momento en que la mujer comienza a ocupar en las oficinas puestos asignados tradicionalmente al hombre, aunque para instalar allí su imperio, por lo que el aparente discurso feminista termina convirtiéndose finalmente en reaccionario.

Mihura fue el representante teatral más claro del humor de una época y prueba de ello es que su teatro fue traducido y representado en numerosos países. *A media luz los tres* se representó en Alemania, Portugal, Bélgica, Italia e Inglaterra; *¡Sublime decisión!* fue traducida al checo y representada en Praga.

**Ferenc Molnar**, fue un brillante autor húngaro que supo moverse entre el realismo y la farsa, teniendo muy bien compensadas las dosis de ternura y desesperación de sus personajes así como la de comunicación y crítica en sus obras. Baste recordar la pieza dramática *Liliom* que fue escenificada por los



más atrevidos directores de escena europeos del momento e incluso se produjo en España una escenificación poco afortunada de ese mismo texto en el Teatro María Guerrero. *Los niños de la calle Pat*, fue la novela con la que obtuvo un gran reconocimiento tanto en su tierra como en el mundo literario.

*El diablo* es una comedia sobre el amor libre que levantó gran revuelo aunque fue aceptada. Después optó, como otros muchos autores, por poder vivir de su obra aun a riesgo de no ser tan magníficamente considerado. Decidió escribir textos ligeros de gran calidad, pero de temática superficial. Así pasó al gran público y a tener seguidores por toda Europa. Tal vez en su novela *La nube blanca*, de tema bélico, recupera Molnar su forma de hacer trascendente. Debido a los cambios sociales que se producían en Hungría y en toda Europa, Molnar optó por marcharse de Budapest y terminó en los Estados Unidos escribiendo guiones para las productoras cinematográficas. Molnar murió en 1952 escenificando la compañía ARA una pieza breve en el 58 *Un idilio ejemplar* que no volvió a representarse. Realmente ha sido un autor al que no se le ha escenificado en Málaga, salvo a finales de los 90 en la Escuela Superior de Arte Dramático en la especialidad de Dirección Escénica, precisamente con el mismo texto que lo hiciera ARA en su momento.

**Muñoz Seca** fue escenificado dos veces. La primera con una pieza breve cuyo título no aparece en ningún documento consultado, pero que formaba parte de un pequeño festival de “entremeses” -tal y como lo denominaron- en el que Ángeles Rubio-Argüelles realizó una selección de obras cortas, bañadas todas por el humor con la intención de presentar su elenco de la forma más simpática posible, teniendo muy presente que arrancaban con actuaciones en pueblos de la provincia. Por ello buscó una selección de textos breves, diferentes y todos con el común denominador del humor de la época. Con *Los extremeños se tocan*, la compañía quiso ganarse en la temporada siguiente la confianza de un público cercano. La pieza se estrenó en temporada de verano en el Teatro Montemar de Torremolinos y seguidamente pasó a Málaga al Teatro Alcázar.

**Alfonso Paso** fue el seguro perfecto para el éxito con el público del momento. Su nombre emergía como el salvoconducto adecuado para quien no deseara asumir riesgos con una producción. Su formación académica le hizo dominar en profundidad los temas que planteaba, si bien formalmente optó por la ligereza. Como en tantos otros autores, la necesidad de vivir bien de la literatura hizo que fuera definiendo su estilo entre el divertimento, la denuncia social y la tragicomedia, pero siempre dentro de lo afable y sin la virulencia que algunos temas hubiesen requerido. Por ello, el teatro de Alfonso Paso se convirtió en un aliado del régimen que exhibió sus obras hasta la saciedad, de tal modo, que no hubo autor más denostado por las corrientes teatrales contrarias. Paso, también forma parte del listado de autores que no repitieron en el ARA<sup>149</sup>, si hacemos referencia tan sólo al periodo 58-62. Después, cuando el Teatro ARA comienza con su programación continua, Paso es uno de los autores más representados.

<sup>149</sup> Como autor, pero sí como adaptador de la comedia *Buenas noches, Betina* de Garinei y Giovannini. ANEXO IMÁGENES N° 134: Cartel anunciador de la representación de la obra con adaptación de Alfonso Paso en el Círculo de la Amistad en Córdoba.

A **José María Pemán** le tenía que llegar su momento en este repertorio que, por otra parte, no se rige por ningún criterio de tipo estético, dramático o ideológico, sino más bien por valores cercanos a los gustos personales de su promotora y a su interés por procurar mantener buenas relaciones con las fuerzas políticas del momento.

Pemán apareció en el 62 con una sola representación de su texto *Semana de Pasión* y dada la fecha y el lugar, parece que ésta obedeciera a una razón coyuntural en torno a la celebración de la Semana Santa del municipio malagueño de Cómputa.

**Luigi Pirandello**, tan sólo fue representado mediante lectura dramatizada de su emblemática obra *Seis personajes en busca de autor*. Un acuerdo con la embajada italiana hizo que *la condesa* decidiera programar una serie de lecturas dramatizadas de autores italianos que se celebrarían en el salón de actos de la Casa de la Cultura. En este caso hablamos del maestro Pirandello y de uno de sus discípulos más fervientes, Ugo Betti.

El humor de **Jardiel Poncela** se inauguró con una pieza breve denominada por la compañía “entremés”, ya que fue presentada en 1958, es decir, en los inicios de la compañía en el marco de un espectáculo global de distintas piezas cómicas cortas. Llama la atención que este autor, de sobra conocido y que bien podría ser del gusto de la compañía, no se volviera a representar durante el periodo del 58 al 62, aunque sí lo hiciera posteriormente en su propio Teatro ARA.

La propia **Ángeles Rubio-Argüelles**, presentó una pieza suya llamada *La televisión* que fue concebida como un radiodrama. Una pieza para ser leída por radio. Pero al margen de este texto que no fue escenificado, Ángeles Rubio-Argüelles participó en su Teatro ARA como adaptadora de obras teatrales, aunque en el periodo de estudio, sólo esta pieza y posiblemente otra mencionada anteriormente bajo la firma de pseudónimo, fuera su única aportación literaria demostrada en el ámbito de la escena.

Antonio de Lara “**Tono**”, fue uno de los autores más representados por la compañía. A lo largo de temporadas consecutivas del 58 al 61, sus montajes fueron estrenados y repuestos. *¡Que bello es vivir!* y *Un drama en el quinto pino* fueron piezas que compartieron temporada junto con *Guillermo Hotel* y en el año 60 *Romeo y Julieta Martínez*. Tono, colaborador de Mihura, se mueve en el mismo registro que el autor de *Tres sombreros de copa*, es decir, “sobrepasan el registro de lo racional para entrar en lo irracional, ilógico, extravagante, inconsecuente, arbitrario e inútil”<sup>150</sup>. En contra de lo imaginable, las piezas de Tono y Mihura no eran del todo las favoritas, pues había más predilección por las piezas de intriga. Pero la tabla de repertorio que a continuación expondré, nos muestra que las piezas de Tono fueron las más socorridas pues prácticamente se montaba una pieza por año.

<sup>150</sup> Juan Guerrero Zamora, *Historia del Teatro Contemporáneo*. Cap. “Registro de farsantes”, pp. 174-175.

**Vital Aza**, tan sólo formó parte del repertorio de la compañía en el momento inaugural con la presentación de “*La fiesta de los entremeses*”, espectáculo que albergaba varias piezas cómicas breves de diversos autores contemporáneos. Vital Aza que además de comediógrafo y médico, ejerció como director de escena, contribuyó a principios de siglo a que la puesta en escena española ganase en verismo. Exigió que los materiales que aparecieran en escena fueran reales y no simulados y que nada estuviese pintado si ese mismo objeto existía en realidad. *Amor, parentesco y guerra* fue una de sus obras más internacionales. Se desconoce qué texto breve se representó por la compañía en aquel entonces.

### *Autores y obras*

Tabla alfabética de autores, títulos y año de representación:

Álvarez Quintero, Hnos.	1958	Entremés
Álvarez Quintero, Hnos.	1961	Las de Caín
Aristófanes	1959	Las nubes
Aza, Vital	1958	Entremés
Betti, Ugo	1959	Corrupción en el Palacio de Justicia
Betti, Ugo	1961	Derrumbe en la estación Norte
Betti, Ugo	1959/61	El jugador
Eurípides	1962	Medea
Fabbri, Diego	1959	Proceso de familia <sup>151</sup>
Fabbri, Diego	1959/60	Proceso de Jesús
Fernández de Sevilla y Tejada	1959	Separada del marido
Giovaninni y Garinei	1960	Buenas noches Bettina
Herbert, Hugo	1961	La luna es azul
Jardiel Poncela	1958	Entremés
Jorge Llopis	1960	Con la vida del otro
Knott, Frederick	1958	Crimen perfecto
Levi, Paolo	1959	Legítima defensa
Lope de Vega, F.	1962	El heredero del cielo
Lope de Vega, F.	1961	La estrella de Sevilla
Lope de Vega, F.	1962	El castigo sin venganza
Lope de Vega, F.	1962	La dama boba <sup>□</sup>
Lope de Vega, F.	1962	Peribáñez y el comendador de Ocaña <sup>□</sup>
Lope de Vega, F.	1962	La moza de cántaro <sup>□</sup>
Lope de Vega, F.	1962	Fuenteovejuna <sup>□</sup>
López Rubio, J.	1958	Celos del Aire
López Rubio, J.	1961	Un trono para Cristo
Luca de Tena, Juan Ignacio	1961	¿Dónde vas Alfonso XII?
Menandro	1961	El dyscolo (El díscolo)
Mery	1958	Un amor desgraciado
Mihura, Miguel	1959	Sublime decisión

<sup>151</sup> Proceso de familia o Pleito de familia.

<sup>151</sup> Entendemos, aunque así esté denominado en los programas de mano, que se refieren a “piezas breves” de estos autores contemporáneos.

Mihura, Miguel	1958	A media luz los tres
Molnar, F.	1958	Entremés <sup>152</sup> (Un idilio ejemplar)
Moreto, Agustín	1960	El desdén con el desdén
Muñoz Seca	1958	Entremés
Muñoz Seca y Pérez Fernández	1959	Los extremeños se tocan
Paso, Alfonso	1960	Una bomba llamada Abelardo
Pemán, José María	1962	Semana de Pasión
Pérez Lugín, A. y Linares Rivas	1959	La casa de la Troya
Pirandello, Luigi	1959	Seis personajes en busca de autor
Plauto	1962	Los gemelos
Rubio Argüelles, Ángeles	1959	La televisión
Terencio Afex, Publio	1960	Formión
Tono	1958/59	Qué bollo es vivir!
Tono	1959	Guillermo Hotel
Tono	1960	Romeo y Julieta Martínez
Tono y Manzano	1958/59	Un drama en el quinto pino
Vallejo, Xavier y de la Ossa, H.	1960	¡Jesús! Estampas de la Pasión del Señor
Willard, F.	1960	El gato y el canario

Tabla de representación cronológica de las obras:

Álvarez Quintero, Hnos.	1958	Entremés <sup>153</sup>
Jardiel Poncela	1958	Entremés
Knott, Frederick	1958	Crimen perfecto <sup>154</sup>
López Rubio, J.	1958	Celos del Aire <sup>155</sup>
Mery	1958	Un amor desgraciado <sup>156</sup>
Mihura, Miguel	1958	A media luz los tres <sup>157</sup>
Molnar, F.	1958	Entremés (Un idilio ejemplar)
Muñoz Seca	1958	Entremés
Vital Aza	1958	Entremés
Tono	1958/59	Qué bollo es vivir! <sup>158</sup>
Tono y Manzano	1958/59	Un drama en el quinto pino <sup>159</sup>
Aristófanes	1959	Las nubes <sup>160</sup>
Betti, Ugo	1959	Corrupción en el Palacio de Justicia <sup>161</sup>
Betti, Ugo	1959/61	El jugador <sup>□</sup>

<sup>153</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 11: Cartel anunciador de “la fiesta del entremés” ARA1958.

<sup>154</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 12: Cartel anunciador de “Crimen perfecto” ARA1958.

<sup>155</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 13: Cartel anunciador de “Celos del aire” ARA1958.

<sup>156</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 14: Cartel anunciador de “Un amor desgraciado” ARA1958.

<sup>157</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 15: Cartel anunciador de “A media luz los tres” ARA1958.

<sup>158</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 16, 17, 18, 19 y 20: Cartel anunciador de “Que bollo es vivir” ARA1958.

<sup>159</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 21: Cartel anunciador de “Un drama en el quinto pino” ARA1958.

<sup>160</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 22 y 23: Programa de mano de “Las nubes” ARA 1959.

<sup>161</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 24: Cartel anunciador de la lectura escenificada de “Corrupción en el Palacio de Justicia” ARA1959.

Fabbri, Diego	1959	Proceso de familia <sup>162</sup>
Fernández de Sevilla y Tejedor	1959	Separada del marido
Levi, Paolo	1959	Legítima defensa <sup>163</sup>
Mihura, Miguel	1959	Sublime decisión <sup>164</sup>
Muñoz Seca y Pérez Fernández	1959	Los extremeños se tocan <sup>165</sup>
Pirandello, Luigi	1959/61	Seis personajes en busca de autor <sup>□166</sup>
Rubio Argüelles, Ángeles	1959	La televisión
Pérez Lugín y Linares Rivas	1959	La casa de la Troya
Tono	1959	Guillermo Hotel <sup>167</sup>
Fabbri, Diego	1959/60	Proceso a Jesús <sup>168</sup>
Paso, Alfonso	1960	Una bomba llamada Abelardo <sup>169</sup>
Xavier Vallejo, Genaro y Pérez de la Ossa, Huberto	1960	¡Jesús! Estampas de la pasión del Señor
Terencio Afex, Publio	1960	Formión <sup>170</sup>
Moreto, Agustín	1960	El desdén con el desdén <sup>171</sup>
Tono	1960	Romeo y Julieta Martínez <sup>172</sup>
Giovaninni y Garinei	1960	Buenas noches Bettina
Willard, F.	1960	El gato y el canario <sup>173</sup>
López Rubio, J.	1961	Un trono para Cristy <sup>174</sup>
Álvarez Quintero, Hnos.	1961	Las de Caín <sup>175</sup>
Luca de Tena, Juan Ignacio	1961	¿Dónde vas Alfonso XII? <sup>176</sup>
Herbert, Hugo	1961	La luna es azul
Betti, Ugo	1961	Derrumbe en la estación Norte <sup>□</sup>
Pirandello, Luigi	1961	Seis personajes en busca de autor <sup>□</sup>
Lope de Vega, F.	1961	La estrella de Sevilla <sup>177</sup>
Menandro	1961	El dyscolos <sup>178</sup>

<sup>162</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 26: Cartel anunciador de “Proceso de familia” ARA1959 y ANEXO IMÁGENES Nº 27 y 28: Programa de mano (1), (2).

<sup>163</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 29: Cartel anunciador de “Legítima defensa” ARA1959.

<sup>164</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 30 y 31: Cartel anunciador de “Sublime decisión” ARA1959 (1), (2).

<sup>165</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 32: Cartel anunciador de “Los extremeños se tocan” ARA 1959.

<sup>166</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 33 y 34: Programa de mano de “Seis personajes en busca de autor” ARA 1959.

<sup>167</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 35: Cartel anunciador de “Guillermo Hotel” ARA 1959.

<sup>168</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 36, 37, 38 y 39: Programa de mano de “Proceso a Jesús” ARA 1959.

<sup>169</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 40: Cartel anunciador de “Una bomba llamada Abelardo” ARA 1960.

<sup>170</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 41: Programa de mano de “Formión” ARA 1960.

<sup>171</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 42: Cartel anunciador de “El desdén con el desdén” ARA 1960. ANEXO IMÁGENES Nº 43: Programa de mano de “El desdén con el desdén”.

<sup>172</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 44: Cartel anunciador de “Romeo y Julieta Martínez” ARA 1960.

<sup>173</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 45 y 46: Cartel anunciador de “El gato y el canario” ARA 1960 (1), (2).

<sup>174</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 47: Cartel anunciador de “Un trono para Cristy” ARA 1961.

<sup>175</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 48: Programa de mano de “Las de Caín” ARA 1961.

<sup>176</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 49: Programa de mano de “¿Dónde vas Alfonso XII?” ARA 1961.

Lectura escenificada.

<sup>177</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 50: Cartel anunciador de “La estrella de Sevilla” ARA 1961.

<sup>178</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 51,52,53 y 54: Programa de mano de “El dyscolos” ARA 1961.

Pemán, José María	1962	Semana de Pasión
Llopis, Jorge	1962	Con la vida del otro
Eurípides	1962	Medea <sup>179</sup>
Lope de Vega, F.	1962	El heredero del cielo <sup>180</sup>
Lope de Vega, F.	1962	Fragmentos de varias piezas <sup>181</sup>
Plauto	1962	Los gemelos <sup>182</sup>

En 1958 la Compañía ARA realizó un total de siete puestas en escenas para once títulos, ya que uno de los montajes llamado “Fiesta de entremeses” recogía cinco obras breves.

En 1959 se aumenta a once nuevas puestas en escena a las que hay que sumarle dos reposiciones y dos lecturas escenificadas; un total de quince montajes.

En 1960 la producción de ARA se ralentiza con respecto a los dos primeros años. Se llevan a cabo siete puestas en escena para ocho títulos, ya que una de las obras es una reposición de la temporada anterior.

En 1961 se realizan seis, más dos montajes de lecturas dramatizadas, un total de ocho títulos que igualan la dinámica del año anterior.

En 1962 baja la productividad a seis puestas en escena para sendos títulos, no realizándose reposiciones. En cambio, hay más participación del alumnado de la escuela ARA en diversos homenajes y celebraciones con fragmentos de obras de Lope así como del montaje de la pieza “Los comendadores de Córdoba” dirigida por Onofre Fraile.<sup>183</sup> También hay constancia que en el mismo año se realiza en doble función la representación de Don Juan Tenorio<sup>184</sup> en el Teatro Royal.

Por consiguiente, en cuatro temporadas (1958/62) la Compañía ARA realizó un total de 39 montajes y dos lecturas escenificadas para un total de 51 títulos literarios, de los cuales seis eran fragmentos de obras.

Cualquier conocedor del mundo de la escena sabe que estas cifras son imposibles de alcanzar salvo con una entrega y modelo de producción excepcionales o a expensas de un deficiente rigor en la ejecución.

<sup>179</sup> ANEXO IMÁGENES N° 55, 56, 57 y 58: Programa de mano de “Medea” y “Los gemelos” ARA 1962.

<sup>180</sup> ANEXO IMÁGENES N° 59: Cartel anunciador de “El heredero del cielo” ARA 1962.

<sup>181</sup> ANEXO IMÁGENES N° 60 y 61: Programa invitación “Homenaje a Lope de Vega” (1), (2) *El castigo sin venganza*, *La dama boba*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *La moza de cántaro*, *Fuenteovejuna*, *La estrella de Sevilla*.

<sup>182</sup> Ver nota 117 Anexo imágenes 55, 56, 57 y 58.

<sup>183</sup> ANEXO IMÁGENES N° 62: Programa de “Los comendadores de Córdoba” ARA 1962.

<sup>184</sup> ANEXO IMÁGENES N° 63 y 64: Programa de “Don Juan Tenorio” (1) y (2).

Lectura escenificada.



## Títulos escenificados desde 1958 a 1962:

A media luz los tres  
 Buenas noches Bettina  
 Celos del Aire  
 Con la vida del otro  
 Corrupción en el Palacio de Justicia  
 Crimen perfecto  
 Derrumbe en la estación Norte  
 Don Juan Tenorio  
 ¿Dónde vas Alfonso XII?  
 El desdén con el desdén  
 El dyscolos  
 El gato y el canario  
 El heredero del cielo  
 El jugador  
 Entremés (Un idilio ejemplar)  
 Entremés  
 Entremés  
 Entremés  
 Entremés  
 Formión  
 Fragmentos de varias piezas<sup>185</sup>  
 Guillermo Hotel  
 ¡Jesús! Estampas de la pasión del Señor  
 La casa de la Troya  
 La estrella de Sevilla  
 La luna es azul  
 La televisión  
 Las de Caín  
 Las nubes  
 Legítima defensa  
 Los comendadores de Córdoba  
 Los extremeños se tocan  
 Los gemelos  
 Medea  
 Proceso a Jesús  
 Proceso de familia  
 Qué bollo es vivir!  
 Romeo y Julieta Martínez  
 Seis personajes en busca de autor  
 Semana de Pasión  
 Separada del marido  
 Sublime decisión  
 Un amor desgraciado  
 Un drama en el quinto pino  
 Un trono para Cristy  
 Una bomba llamada Abelardo

---

<sup>185</sup> *El castigo sin venganza, La dama boba, Peribáñez y el comendador de Ocaña, La moza de cántaro, Fuenteovejuna, La estrella de Sevilla.*

Lectura escenificada.

De la exposición anterior podríamos colegir que el proyecto de la compañía ARA no se sustentaba en criterios de carácter ideológico, social o cultural. Bien es cierto que todas sus actuaciones revertían de alguna forma en alguno de estos aspectos pero parece que no respondían a una visión cuyo leitmotiv fuera contribuir a la creación y sustento de un proyecto social o cultural. Tengamos en cuenta que el tipo de programación del que gustaba la condesa, respondía a lo que podríamos denominar “teatro comercial”, con obras que ya venían avaladas por su éxito previo en Madrid y a la que le fue introduciendo piezas de teatro clásico del Siglo de Oro y, finalmente una vez recuperado el Teatro Romano, piezas del teatro grecolatino. Montajes pensados principalmente para eventos, acontecimientos o programaciones de verano a las que se añade una larga lista de piezas amables, comedias burguesas que, desde el punto de vista de reflexión crítica, sólo llegan a plantear ciertos aspectos de tipo moral.

Ni siquiera cuando a finales de 1962 la compañía ARA se transforma en Teatro ARA, se producen cambios significativos en la programación, intensificándose la línea continuista, como se podrá comprobar en la relación que aparece en el trabajo publicado de García Dueñas.

La transformación social que se está produciendo en el país, parece no afectar al proyecto ARA. La España de los 60 parece la de la década anterior. En un proyecto privado como es el caso y con financiación propia mayoritariamente -las ayudas públicas significaban una parte meramente residual- su propietaria tenía plena libertad para cumplir su proyecto personal más anhelado.

Sin embargo, el apoyo oficial que se le dispensó, anuló cualquier ayuda a otras iniciativas escénicas y colectivas. Su poderío económico le permitió disponer de una infraestructura ante la que nadie podía competir. Su posición social la convertía en una persona libre de cualquier sospecha y, por tanto, tenía todo el viento a su favor. Los que le siguieron, no gozaron de ningún apoyo.

Lejos de lo que pudiera parecer, la dinámica del proyecto ARA significó un empobrecimiento del panorama escénico al convertirse -prácticamente- en la única compañía teatral de Málaga. De este modo, el espectador solo tenía opción a una forma de hacer teatro local y los actores solo conocieron un modo de interpretar y escenificar que ha terminado siendo un modelo, negativo en mi opinión, aunque un modelo al fin en el que aún hoy día se siguen reconociendo formas de hacer y de entender la escena.

Toda exclusividad genera empobrecimiento, y más aún en el ámbito cultural. Este caso no iba a ser una excepción. ¿Cuál hubiera sido el futuro de la Málaga teatral si no se hubiera dado esta circunstancia? Es arriesgado aventurar pero creo que al menos se habría propiciado cierta variedad escénica como resultado de una más que probable diversidad en la manera de entender el hecho teatral, tal vez más rica conceptualmente, o no pero, en cualquier caso, diferente y, quizá se hubiera evolucionado como en cualquier otra ciudad que contara con una amplia cantera.

Málaga contaba con ese deseo de hacer teatro. Siempre lo ha tenido y prueba de ello son la nómina de actrices y actores que han participado exclusivamente en el proyecto ARA. Pero esta ciudad dispone también de una Escuela Superior de Arte Dramático que lleva más de sesenta años sacando promociones de actores cada año y de directores de escena desde hace veinte. Es una amplia bolsa de creadores e intérpretes que justifican una profesión netamente vocacional.

Al ser ARA la única alternativa, todo aquel que quisiera hacer teatro y no comulgara con sus principios, no encontraba hueco en la ciudad, porque ¿dónde hacer teatro mejor que en ARA que disponía de una escuela, una compañía, un teatro moderno para la época y la posibilidad de saltar a Madrid?. Era pues, el escenario perfecto para el éxito profesional.

Pero si otra compañía hubiera querido iniciar su trabajo en Málaga ¿podría haberlo hecho? Obviamente, sí. Pero también se cuenta que todo aquel que intentaba crear otra compañía se encontraba tarde o temprano con Doña Ángeles. Solo se ha encontrado prueba de un duro enfrentamiento entre *la condesa* y Miguel Alcobendas cuando éste montó su grupo Estudio 68. Al cabo de varios años tuvo que cerrar y dejar el teatro.

Llegado el momento de estudiar en la segunda parte del trabajo, el Teatro Independiente en Málaga, analizaremos este dato y mostraré pruebas que avalan tal disputa. En cualquier caso, lo que nos muestra la realidad es que a lo largo de una década, la condesa fue la única que hizo teatro en la ciudad. Y ¿era al menos un teatro de calidad? Es complicado responder a esa pregunta. Quiénes hemos tenido oportunidad de asistir a montajes con el sello ARA, nos resultan totalmente inaceptables con la realidad escénica de los tiempos. Esto es, si los planteamientos escénicos no evolucionan al ritmo de los avances técnicos y corrientes estéticas de cada momento, se corre el riesgo de caer en la obsolescencia y el anacronismo, y así fue para ARA.

En este momento puedo recurrir de nuevo a Monleón que en su capítulo titulado *“Presente y futuro del teatro español”*<sup>186</sup> comenta que “...en nuestros escenarios ha solido hacerse un mal teatro, en función de unas malas circunstancias, y que nosotros tenemos claras cuáles son las circunstancias que convienen y cuál el teatro deseable y coherente con ellas...” pero aplicar esta opinión a un proyecto de teatro que tuvo todo lo que quiso, resultaría demasiado benevolente.

El ARA hizo el teatro que quiso y como quiso. En su agotamiento pudo intervenir una gestión deficiente, ya anteriormente apuntada. No olvidemos que en el teatro empresarial español hasta los horarios de las funciones estaban pensados para la burguesía, con sesiones que comenzaban antes de la finalización de la jornada laboral o bien otras obligaban a madrugar en exceso. Esto solo puede entenderse como fórmula para dificultar e incluso evitar la asistencia de un público popular.

---

<sup>186</sup> Obra citada (pág. 247).

Pero además, la burguesía malagueña siempre ha preferido irse a Madrid a ver espectáculos antes que en su propia ciudad. Y esa bolsa de “posible público fiel” se cansó de ver siempre lo mismo y de la misma manera. A este respecto, Monleón opina que el público popular encontró en el cine la alternativa al teatro que no podía visitar. El cine ofrecía elementos mucho más favorables para este público: el precio de las entradas, las sesiones continuas, el emplazamiento de los locales e incluso el tono de las decoraciones simples de los cines en contraposición con el orna mentalismo significativo de los teatros.

#### B/ Representaciones: itinerancia de la compañía ARA (1958-1962)

La Guerra Civil española (1936-1939), catastrófica para el país en todos los órdenes, supuso la destrucción de un incontable número de infraestructuras viarias, y la destrucción de buena parte del parque móvil, a lo que se añade el envejecimiento de los vehículos por su exhaustiva utilización durante la guerra y la falta de renovación durante los años de contienda.

Llevar a cabo su reconstrucción era tarea complicada no sólo por los enormes daños provocados, sino por la escasez absoluta de materiales, transporte, medios auxiliares, incluso de mano de obra especializada. No es hasta finales de los 40 cuando se atisban indicios de cierta recuperación al crearse la primera empresa nacional (ENASA) para la fabricación de camiones y de los célebres autobuses Pegaso.

En este panorama tan deficitario de la red viaria española, Málaga no podía ser una excepción. Tras la guerra, la provincia disponía de dos ejes fundamentales de conexión entre las zonas oriental y occidental de la región andaluza a través de la carretera costera Málaga-Algeciras-Gibraltar, ya por entonces considerada vía turística y hotelera y, hacia el este, la tristemente conocida carretera de Almería en la que murieron tantos malagueños en su huida de la ciudad tras el bombardeo de los aliados de Franco. Finalmente, la vía Málaga-Madrid a través de la tortuosa carretera de Colmenar con parada en Granada. En cuanto a la comunicación provincial existía una deficiente red de vías secundarias que comunicaban los pueblos del interior, especialmente con los importantes municipios de Ronda y Antequera.

La velocidad media por la que se transitaba era de 25/30 Km/h, por lo que se empleaba, aproximadamente, cuatro horas y treinta minutos en recorrer los 128 Km que conducían a Granada; nueve para los 218 Km que la separaban de Almería. Por consiguiente, los viajes por carretera eran largos, desesperantes y especialmente ineficientes para el naciente sector turístico.

Como hemos apuntado anteriormente, no es hasta principios de los 50 cuando el Estado comienza a acometer la mejora de las infraestructuras viarias, necesarias por otra parte, para dar soporte al incipiente modelo económico desarrollista del período autárquico y del posterior Plan de Estabilización del año 59.

Así, se acomete la carretera nacional N- 321 que enlaza con la N- 432 hacia Granada y Córdoba; la N-324, que conduce a Jaén; y la N 323, dirección Bailén, para enlazar con la N-4 con destino Madrid; la N-334 pone en contacto a Málaga con Sevilla a través de Antequera; finalmente, la vital N-340 que en dirección Oeste conduce a Cádiz y hacia el Este, a Barcelona.

Las carreteras secundarias también fueron objeto de atención especialmente las que conducían a las importantes localidades de Antequera y Ronda.

En cuanto a la red ferroviaria, la principal línea férrea era la que unía Málaga con Madrid, pasando por Córdoba; además, por esta línea se hacían los empalmes con Ronda, Sevilla, Antequera y Granada. El viaje era, al igual que en las otras vías terrestres, muy lento: el trayecto Málaga-Madrid requería entre quince y veintidós horas de viaje.

Los ferrocarriles de vía estrecha o suburbanos, eran especialmente importantes para la ciudad pues la conectaban con las dinámicas localidades de Torremolinos, Fuengirola o Vélez-Málaga. A pesar de ello, la comunicación era difícil porque los horarios no se ajustaban a las necesidades de los artistas, cuyas representaciones obviamente solían programarse en horario nocturno lo que los obligaba a desplazarse en vehículos particulares junto con la carga escenográfica, lo cual dificultaba aún más la utilización del transporte público.

Ante tanta dificultad, cabe preguntarse quiénes podían hacerlo. Por razones de conveniencia política sólo podían salir de gira la agrupación de Educación y Descanso y la Compañía ARA con algún tímido intento de la Compañía de Guillermina Soto una vez dejara de dirigir la de Educación y Descanso.

A pesar de que Ángeles Rubio-Argüelles era perfecta conocedora de las dificultades mencionadas, decide llevar sus montajes a los pueblos. Sólo una actuación en Fuengirola es recordada como emblemática del triunfo de la gira. Sin embargo, la desastrosa experiencia que tuvo en Cómpeta y Coín hubieran minado la moral del más dispuesto y hubieran justificado que desistiera del empeño pero aún así, no lo hace. Tal vez porque su objetivo era mantener unida a la compañía, aprovechaba los períodos de ausencia de representaciones en la capital para realizar algunas funciones en la provincia que ayudaban a mantener el ánimo y la cohesión de la compañía. Y aunque la experiencia fuera negativa, ya sabemos que la gente de teatro está bien curtida en esos avatares y sabe que lo mejor es contarlos como anécdota a la postre.

En los años 60, la compañía realizó muchas más representaciones en los pueblos con los actores del ya Teatro ARA, pero esa es ya otra historia<sup>187</sup> de la que no me ocuparé en el presente trabajo por las razones ya expuestas al inicio.

<sup>187</sup> Queda recogida en el libro de García Dueñas ya citado: *Ángeles Rubio-Argüelles. Una dama del Teatro*.

Dado que el ámbito de este estudio corresponde a la ciudad de Málaga y su provincia, no voy a extenderme en las actuaciones que se han realizado en otras, si bien podemos apuntar que en este periodo, y salvando la ruda itinerancia de Miguel Pino con sus títeres por la geografía peninsular, solo la compañía ARA salió a otros lugares, participando en festivales, certámenes o actuaciones aisladas, siendo la ciudad de Córdoba, una de las más visitadas, sin duda por las numerosas relaciones afectivas de la condesa con protagonistas de la escena cordobesa y de la Escuela de Arte Dramático<sup>188</sup>. En el anexo correspondiente se adjunta el acuerdo de actuación en Ciudad Real que documenta sus actuaciones interprovinciales. Merece la pena leerse tanto por el tono de su redacción como por el anecdotario que conlleva. Llama poderosamente la atención el ruego con el que se solicita “un buen alojamiento a nuestra directora, la Sra. Condesa de Berlanga” y cómo por el contrario, en referencia a los actores dice “a los demás nos podéis alojar donde buenamente podáis”. Especialmente extravagante en el anecdotario de la compañía es la relación de necesidades solicitadas al contratante para celebrar la representación donde se pide “un cordero gordo (a ser posible manso)...”<sup>189</sup>

### *Tabla de representaciones*

En la tabla siguiente se relacionan cronológicamente todas las piezas representadas entre 1958 y 1962, periodo de estudio en cuestión. Las localidades de representación, las fechas con los títulos y autores forman parte de la misma que finaliza con la firma de quien figura oficialmente en los programas de los espectáculos como “Dirección” y “Ayudantía de dirección”, tema del que ya se ha escrito.

He de aclarar que este cuadro se ha realizado según pruebas documentales que sólo se corresponden parcialmente con la realidad. El caso más evidente corresponde al año 1962 donde consta que se realizaron seis montajes si bien sólo están documentadas seis funciones, una de cada montaje (¡!). Es decir, se han construido únicamente a partir de la documentación obtenida.

<sup>188</sup> ANEXO IMÁGENES N° 134: Cartel anunciador de *Buenas noches Betina* en Círculo de la Amistad, en Córdoba capital.

<sup>189</sup> ANEXO ESCRITOS N° 23 y 24: Acuerdos para la actuación en Ciudad Real (1) y (2). ANEXO IMÁGENES N° 133: afiche de la actuación en Ciudad Real 1961.



**AÑO 1958**

Teatro	Localidad	Día	Mes	Título	Autoría	Dirección	Ayt.
Montemar <sup>190</sup>	Torremolinos	3	Agosto	Celos del aire	J. López Rubio	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	9	Agosto	La fiesta del entremés	Varios <sup>191</sup>	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	10	Agosto	La fiesta del entremés	Varios	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	10	Agosto	La fiesta del entremés	Varios	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	11	Agosto	La fiesta del entremés	Varios	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	20	Agosto	Crimen perfecto	Frederick Knott	A.R.A. <sup>192</sup>	F.J.P. <sup>193</sup>
Montemar	Torremolinos	21	Agosto	Crimen perfecto	Frederick Knott	A.R.A.	F.J.P.
Alameda	Coín	24	Agosto	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	28	Agosto	Un drama en el quinto pino	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	29	Agosto	Un drama en el quinto pino	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Alameda	Coín	31	Agosto	A media luz los tres	Mihura	A.R.A.	F.J.P.
Salón Anita	Estepona	14	Septiembre	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Salón Anita	Estepona	14	Septiembre	Un drama en el quinto pino	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Salón Variedades	Fuengirola	21	Septiembre	Un drama en el quinto pino	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Salón Variedades	Fuengirola	21	Septiembre	Un drama en el quinto pino	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Salón Moderno	Álora	7	Octubre	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Laurel	Tolox	12	Octubre	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
María Cristina	Alhaurín el Grande	18	Octubre	Un amor desgraciado	Mery	A.R.A.	F.J.P.

<sup>190</sup> Inauguración del Teatro Montemar en Torremolinos.<sup>191</sup> Muñoz Seca, Jardiel Poncela, Álvarez Quintero, Molnar, Vital Aza.<sup>192</sup> A.R.A. (Ángeles Rubio Argüelles).<sup>193</sup> F.J.P. (Francisco Javier Puerta).

Teatro	Localidad	Día	Mes	Título	Autoría	Dirección	Ayt.
María Cristina <sup>194</sup>	Alhaurín el Grande	19	Octubre	Un drama en el quinto pino	Tono	A.R.A.	F.J.P.
María Cristina	Alhaurín el Grande	19	Octubre	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Acosta	Frigiliana	9	Noviembre	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Villaverde	Ardales	30	Noviembre	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Villaverde	Ardales	30	Noviembre	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Casa de la Cultura	Málaga	23	Diciembre	Seis personajes en busca de autor <sup>195</sup>	Luigi Pirandello	A.R.A.	F.J.P.

## AÑO 1959

Teatro	Localidad	Día	Mes	Título	Autoría	Dirección	Ayt.
Alkázar	Málaga	4	Enero	Sublime decisión	Mihura	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	4	Enero	La televisión <sup>196</sup>	A.R.A.	A.R.A.	F.J.P.
Domínguez	Yunquera	18	Enero	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Cine España	Fuentepiedra	25	Enero	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Cine España	Fuentepiedra	25	Enero	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Casa de la Cultura	Málaga	27	Enero	Proceso de familia <sup>197</sup>	Diego Fabbri	A.R.A.	F.J.P.
Casa de la Cultura	Málaga	4	Febrero	El jugador <sup>198</sup>	Ugo Betti	A.R.A.	F.J.P.
Casa de la Cultura	Málaga	14	Febrero	Corrupción en el Palacio de Justicia <sup>199</sup>	Ugo Betti	A.R.A.	F.J.P.

<sup>194</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 52: Hoja de taquilla Cine M<sup>a</sup> Cristina, Alhaurín el Grande.

<sup>195</sup> *Seis personajes en busca de autor* (Lectura escenificada).

<sup>196</sup> *La televisión* (Radiograma).

<sup>197</sup> *Proceso de familia* (Lectura escenificada. Todas las lecturas de autores italianos se realizaron en colaboración con la Sociedad Dante Alighieri y la Embajada de Italia).

<sup>198</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 58: Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de *El jugador*.

<sup>199</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 169: Cartel publicitario de Corrupción en el Palacio de Justicia (Lectura escenificada) y ANEXO ESCRITOS Nº 60: Recorte de periódico con comentario crítico de la representación Palacio de justicia: Doc.1 (16/02/59) y Doc.2 (SUR/18/02/84).

Teatro	Localidad	Día	Mes	Título	Autoría	Dirección	Ayt.
Salón Varietés	Fuengirola	26	Febrero	Celos del aire	J. López Rubio	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	28	Marzo	Proceso de Jesús <sup>200</sup>	Diego Fabbri	A.R.A.	F.J.P.
Casa de la Cultura	Málaga	11	Abril	Seis personajes en busca de autor <sup>201</sup>	Luigi Pirandello	A.R.A.	F.J.P.
Casa de la Cultura	Málaga	24	Abril	Legítima defensa <sup>202</sup>	Paolo Levi	A.R.A.	F.J.P.
			Junio	Separada del marido <sup>203</sup>	Fernández de Sevilla y Tejedor	A.R.A.	F.J.P.
			Junio	Sublime <sup>204</sup> decisión	Mihura	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	10	Julio	Sublime decisión	Mihura	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	11	Julio	Sublime <sup>205</sup> decisión	Mihura	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	12	Julio	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	12	Julio	Qué bollo es vivir	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Romano	Málaga	23	Julio	Las nubes <sup>206</sup>	Aristófanes	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	25	Julio	Un drama en el quinto pino <sup>207</sup>	Tono y Manzano	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	25	Julio	Un drama en el quinto pino	Tono y Manzano	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	26	Julio	Separada del marido <sup>208</sup>	Fernández de Sevilla y Tejedor	A.R.A.	F.J.P.

<sup>200</sup> ANEXO ESCRITOS N° 54: Recorte de periódico con comentario crítico de la representación Proceso de Jesús (SUR/27/03/59).

<sup>201</sup> *Seis personajes en busca de autor* (Lectura escenificada).

<sup>202</sup> *Legítima defensa* (Lectura escenificada).

<sup>203</sup> No se dispone de más datos. Extraídos de hoja de pago al elenco. Nota de prensa sin fecha.

<sup>204</sup> No se dispone de más datos. Extraídos de hoja de pago al elenco.

<sup>205</sup> No se dispone del programa de mano, si de la hoja de pago al elenco.

<sup>206</sup> ANEXO ESCRITOS N° 55: Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de *Las nubes*: (21/07/59), (24/07/59), Julio 1964.

<sup>207</sup> ANEXO ESCRITOS N° 56: Recorte de periódico con comentario crítico de las representaciones de: *Un drama en el quinto pino* y *Separada del marido*.

<sup>208</sup> No se dispone de más datos. Extraídos de hoja de pago al elenco.

Teatro	Localidad	Día	Mes	Título	Autoría	Dirección	Ayt.
Alkázar	Málaga	26	Julio	Separada del marido <sup>209</sup>	Fernández de Sevilla y Tejedor	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	4	Agosto	Un drama en el quinto pino	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	21	Agosto	Los extremeños se tocan <sup>210</sup>	Muñoz Seca y Pérez Fernández	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	22	Agosto	Los extremeños se tocan	Muñoz Seca y Pérez Fernández	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	24	Agosto	Guillermo Hotel	Tono	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	29	Agosto	Los extremeños se tocan	Muñoz Seca y Pérez Fernández	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	29	Agosto	Los extremeños se tocan	Muñoz Seca y Pérez Fernández	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	30	Agosto	Los extremeños se tocan	Muñoz Seca y Pérez Fernández	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	30	Agosto	Los extremeños se tocan	Muñoz Seca y Pérez Fernández	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	5	Septiembre (estreno)	Buenas noches, Bettina	Garinei y Giovaninni vrs. A. Paso	A.R.A.	F.J.P.
Montemar	Torremolinos	6	Septiembre	Buenas noches, Bettina	Garinei y Giovaninni vrs. A. Paso	A.R.A.	F.J.P.
Alkázar	Málaga	13	Diciembre	La casa de la Troya <sup>211</sup>	A. Pérez Lugín y Linares Rivas	A.R.A.	

<sup>209</sup> No se dispone de más datos. Extraídos de hoja de pago al elenco.

<sup>210</sup> ANEXO ESCRITOS N° 59: Hoja de pagos de ensayos.

<sup>211</sup> Aparece en el programa de mano como “reposición”. Debieron hacerse otras funciones no reseñadas aún en la tabla al no encontrarse documentación que lo demuestre.

**AÑO 1960**

Alkázar	Málaga	19	Enero	El desdén con el desdén <sup>212</sup>	Agustín Moreto	A.R.A	H.P. O.
Alkázar	Málaga	19	Enero	El desdén con el desdén	Agustín Moreto	A.R.A	H.P. O.
Cervantes	Málaga	14 o 16	Abril	¡Jesús! Estampas de la Pasión del Señor	G. Xavier Vallejo y H. Pérez de la Ossa	A.R.A	H.P. O.
Círculo de la amistad	Córdoba	4	Junio	Proceso a Jesús	Diego Fabbri	A.R.A.	
Royal	Málaga	25	Junio	Buenas noches Bettina	Giovaninni y Garinei	A.R.A.	F.J.P.
Romano	Málaga	15	Julio (estreno)	Formión <sup>213</sup>	Publio Terencio Afex	A.R.A.	F.J.P. y H.P. O. <sup>214</sup>
Montemar	Torremolinos	18	Agosto	Una bomba llamada Abelardo	Alfonso Paso	A.R.A.	F.P. <sup>215</sup>
Montemar	Torremolinos	19	Agosto	Romeo y Julieta Martínez	Tono	A.R.A.	C.C. <sup>216</sup>
Montemar	Torremolinos	20	Agosto (estreno)	El gato y el canario	F. Willard	A.R.A.	F.P.

**AÑO 1961**

Royal	Málaga	25	Enero	Un trono para Cristy	J. López Rubio	A.R.A	F.P.
Royal	Málaga	25	Enero	Un trono para Cristy	J. López Rubio	A.R.A	F.P.
Royal	Málaga	26	Enero	El gato y el canario	F. Willard	A.R.A	F.P.
Royal <sup>217</sup>	Málaga	26	Enero	El gato y el canario	F. Willard	A.R.A	F.P.

<sup>212</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 61: Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de *El desdén con el desdén*, (20/01/60).

<sup>213</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 57: Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de: *Formión*, Festival Grecolatino.

<sup>214</sup> H.P.O.: (Huberto Pérez de la Osa).

<sup>215</sup> F.P.: (Francisco Puerta).

<sup>216</sup> C.C.: (Carlos Cobo).

<sup>217</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 62: "Hojas de taquillas 26 y 27/ 01/61" Doc.1 y Doc.2.

Royal	Málaga	27	Enero	La estrella de Sevilla	Lope de Vega	A.R.A.	F.P.
Royal	Málaga	27	Enero	La estrella de Sevilla	Lope de Vega	A.R.A.	F.P.
Casa de la Cultura	Málaga	9	Marzo	Derrumbe en la estación norte <sup>□</sup>	Ugo Betti	A.R.A.	F.P.
Casa de la Cultura	Málaga	9	Marzo	Seis personajes en busca de autor <sup>□</sup>	Luigi Pirandello	A.R.A.	F.P.
Casa de la Cultura	Málaga	11	Marzo	Derrumbe en la estación norte <sup>□218</sup>	Ugo Betti	A.R.A.	F.P.
Casa de la Cultura	Málaga	11	Marzo	Seis personajes en busca de autor <sup>□</sup>	Luigi Pirandello	A.R.A.	F.P.
Romano	Málaga	1	Julio	El dyscolos <sup>219</sup>	Menandro	A.R.A.	H.P.O.
G. Escolar del Carmen	Málaga	13	Julio	¿Dónde vas Alfonso XII?	J.L. Luca de Tena	A.R.A.	F.P.
Montemar	Torremolinos	25	Julio	¿Dónde vas Alfonso XII? <sup>220</sup>	J.L. Luca de Tena	A.R.A.	F.P. <sup>221</sup>
Montemar	Torremolinos	26	Julio	La luna es azul <sup>222</sup>	Hugh Herbert	A.R.A.	F.P.
Montemar	Torremolinos	27	Julio	Las de Caín <sup>223</sup>	Hnos. Álvarez Quintero	A.R.A.	F.P.
Recinto Alameda	Ronda	4	Septiembre	¿Dónde vas Alfonso XII?	J.I. Luca de Tena	A.R.A.	F.P.

□ Lectura escenificada.

□ Lectura escenificada.

□ Lectura escenificada.

<sup>218</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 63: Recorte de periódico con comentario crítico de la representación *Derrumbe en la estación Norte* (12/03/61).

<sup>219</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 64: Recortes de periódicos con comentario crítico de la representación de *Dyscolos*, Doc.1: (ABC/.../06/61). Doc.2: (SUR 02/07/61), Doc.3: (03/07/61).

<sup>220</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 65: Recorte de revista con comentario crítico de diversas agrupaciones escénicas, entre ellas Teatro A.R.A. con la representación de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (PRIMER ACTO/sept/61).

<sup>221</sup> Francisco Puerta aparece como “Director adjunto” en estas funciones del Teatro Montemar.

<sup>222</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 65: Recorte de revista con comentario crítico de diversas agrupaciones escénicas, entre ellas Teatro A.R.A. con la representación de *La luna es azul* (PRIMER ACTO/sept/61).

<sup>223</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 65: Recorte de revista con comentario crítico de diversas agrupaciones escénicas, entre ellas Teatro A.R.A. con la representación de *Las de Caín* (PRIMER ACTO/sept/61).



Recinto Alameda	Ronda	5	Septiembre	Las de Caín	Álvarez Quintero	A.R.A.	F.P.
Teatro Alcázar	Málaga	13	Septiembre	¿Dónde vas Alfonso XII?	J.I. Luca de Tena	A.R.A.	F.P.
Montemar	Torremolinos	25	Septiembre	¿Dónde vas Alfonso XII?	J.I. Luca de Tena	A.R.A.	F.P.
Montemar	Torremolinos	26	Septiembre	La luna es azul	Hugh Herbert	A.R.A.	F.P.
Montemar	Torremolinos	27	Septiembre	Las de Caín	Hnos. Álvarez Quintero	A.R.A.	F.P.
Festival Nacional Teatro Aficionado	Ciudad Real	14	Noviembre	El dyscolos	Menandro Versión de J. M <sup>a</sup> del Carpio	A.R.A.	F.P.

## AÑO 1962

Sociedad Económica Amigos del País	Málaga	27	Marzo	Homenaje a Lope de Vega (Varias piezas) <sup>224</sup>	Lope de Vega	A.R.A.	F.P.
Principal	Cómpeta	7	Abril	Con la vida del otro	Jorge Llopis	A.R.A.	F.P.
Principal	Cómpeta	8	Abril	Semana de Pasión	José M <sup>a</sup> Pemán	A.R.A.	F.P.
Casa de la Cultura	Málaga	21 <sup>225</sup>	Abril	El heredero del cielo <sup>□</sup>	Lope de Vega	A.R.A.	F.P.
Romano	Málaga			Medea	Eurípides	A.R.A.	
Romano	Málaga			Los gemelos	Plauto	A.R.A.	

### Comentarios a los datos aportados:

Comprobamos que en 1958 la compañía hace temporada de verano en Torremolinos en el recientemente inaugurado Teatro Montemar, propiedad de *la condesa*. Realiza, según los datos obtenidos nueve funciones. Visita Coín y Alhaurín el Grande. En Estepona, Fuengirola y Ardales, la compañía actúa con funciones dobles pero va una sola vez en el año. Álora, Tolox y Frigiliana son los restantes municipios de la provincia visitados en el 58 con una sola función en cada pueblo. Está la particularidad de que la capital es visitada únicamente al final del año. 24 funciones a repartir entre 9 municipios, siendo Torremolinos

<sup>224</sup> Varias piezas: *El castigo sin venganza*, *La dama boba*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *La moza de cántaro.*, *Fuenteovejuna*, *La estrella de Sevilla*. En el mismo acto se dio lectura del mensaje de Jean Cocteau para la celebración del Día Mundial del Teatro.

<sup>225</sup> Despedida de Francisco Javier Puerta como director de escena del Teatro ARA. ( F.J.P. o F.P.)

□ Lectura escenificada.

con su propio teatro quien más funciones acapara. Hay que tener en cuenta que la compañía se presenta en Agosto y por lo tanto trabaja durante medio año. La curiosidad estriba en que el modelo de comportamiento es similar al de las compañías madrileñas, las cuales solían realizar una gira por provincias como experiencia de rodaje, antes de presentarse en la capital y ser sometidas a la crítica de un público acaso más exigente que bien puede costarle un disgusto empresarial.

En 1959 el proceso se invierte con respecto al año anterior ya que la compañía parece centrarse más en Málaga capital y abandonar la itinerancia. Consigue lugares en los que representar como el Teatro Alcázar, la Casa de la Cultura y se presenta por primera vez en el Teatro Romano. De las 35 funciones registradas, 22 son realizadas en la capital y 6 en su teatro de Torremolinos. Tres fueron los pueblos visitados: Yunquera, Fuentepiedra y Fuengirola.

En 1960, según consta en los documentos obtenidos, la compañía realizó tan sólo 9 funciones, distribuyéndose estas entre Málaga con 5, y Torremolinos con 3, quedando señalada una función especial realizada en Córdoba. Lo más significativo de este año es que en los documentos consultados no hay constancia registrada de salida a los pueblos y que las cinco funciones hechas en Málaga se distribuyen en varios teatros. Pisa por primera vez el escenario del Cervantes, actúa en el Alcázar que parecía feudo de la compañía, se presenta en el Royal y, en verano en el Romano.

En 1961 son 22 funciones las realizadas y apenas se producen salidas a la provincia. Tan sólo dos funciones en Ronda. Aparece registrada una salida interprovincial a Ciudad Real en el Certamen Nacional de “Aficionados”, estando repartidas el resto de funciones entre las 6 del Montemar de Torremolinos y las 12 de Málaga; se destaca que en esta ocasión el Teatro Royal ha acogido 6 funciones, 4 la Casa de la Cultura, 1 en el Romano y 1 en un colegio.

Es muy significativa la participación de la compañía en un certamen de teatro aficionado, puesto que ello avala la no profesionalidad de la organización. La pregunta surge cuando se descubren documentos de contratos a actores por los que reciben una cantidad por función y por ensayo, de manera que, al parecer, el funcionamiento interno es profesional en la medida en que los miembros de la compañía poseen unos contratos que los obliga laboralmente y a cambio perciben unas cantidades por ensayo y actuación. ¿Por qué participan entonces en un certamen amateur?, ¿dónde empieza y acaba el concepto de la profesionalidad de esta compañía? ¿Tenían sentido las relaciones laborales que aplicaba en su teatro?

A estas alturas del estudio, no sería demasiado aventurado sostener que la respuestas a estas preguntas vienen a confirmar que la acción teatral emprendida por Ángeles Rubio-Argüelles responde más bien a la satisfacción plena de un anhelo personal que a un verdadero y definido proyecto teatral con proyección de futuro. En verdad, la intención que albergaba era “comprometer” mediante un contrato ficticio a los actores y actrices que más le interesaban

estableciendo unas nóminas ridículas para una economía solvente de sus actores, pero que ciertamente le permitían mantenerse y mantener una mínima estructura en la compañía.

En 1962 la compañía está en proceso de cambio. Ángeles Rubio-Argüelles se encuentra más preocupada de las obras de su nuevo teatro en el Paseo de Reding y la compañía se resiente de ello. Por eso tan sólo aparecen registradas seis funciones en todo el año de las que cuatro se realizan en Málaga entre el Teatro Romano que acoge dos representaciones, una en la Casa de la Cultura y una en la Sociedad de Amigos del País. La salida a la provincia la recibe Cómpeta con dos funciones.

Los municipios de la provincia visitados por la compañía son 13 contabilizando Torremolinos, sede propia de actuación de la compañía en verano. Estepona, Fuengirola y Torremolinos en la costa y en el interior: Ronda, Yunquera, Tolox, Coín, Alhaurín el Grande, Ardales, Álora, Cómpeta, Frigiliana y Fuentepiedra. Visitaron Ciudad Real para un certamen y Córdoba. Realizaron un total de 96 funciones en cuatro temporadas: 58/59, 59/60, 60/61 y 61/62. Del total de las 96 funciones, 46 se realizaron en los pueblos y dos fuera de Málaga provincia. De las 46 de la provincia, 24 (49%) se realizan en Torremolinos. Y lo más importante que demuestra que la vocación del proyecto ARA no era la itinerancia sino la estabilidad, es que el primer año realizan 23 funciones en la provincia y que las otras 23 las realizan en los años siguientes.

Un amplio periodo de ensayo de un proyecto que debía acabar en lo que finalizó: un teatro propio en la capital para la temporada 1962/63.

#### *Días de actuaciones:*

##### **1958**

10 días en agosto, con 11 funciones y 6 títulos  
 2 días en septiembre, con 4 funciones y 2 títulos  
 4 días en octubre, con 5 funciones y 2 títulos  
 2 días en noviembre, con 3 funciones y 2 títulos  
 1 día en diciembre, con 1 función y 1 título<sup>226</sup>  
 TOTAL : 19 días con 24 funciones y 7 títulos diferentes

##### **1959**

4 días en enero, con 6 funciones y 4 títulos  
 3 días en febrero, con 3 funciones y 3 títulos  
 1 día en marzo, con 1 función y 1 título  
 2 días en abril, con 2 funciones y 2 títulos  
 2 días en junio, con 2 funciones y 2 títulos  
 6 días en julio, con 9 funciones y 5 títulos

---

<sup>226</sup> Lectura escenificada.

6 días en agosto, con 8 funciones y 3 títulos  
2 días en septiembre, con 2 funciones y 1 título  
1 día en diciembre, con 1 función y 1 título  
TOTAL: 27 días con 34 funciones y 13 títulos diferentes más 2 reposiciones

### 1960

1 día en enero, con 2 funciones y 1 título  
1 día en abril, con 1 función y 1 título  
2 días en junio, con 2 funciones y 2 títulos  
1 día en julio, con 1 función y 1 título  
3 días en agosto, con 3 funciones y 3 títulos  
TOTAL: 7 días con 9 funciones y 7 títulos diferentes más 1 reposición

### 1961

3 días en enero, con 6 funciones y 3 títulos  
2 días en marzo, con 4 funciones y 2 títulos  
5 días en julio, con 5 funciones y 4 títulos  
6 días en septiembre, con 6 funciones y 3 títulos  
1 día en noviembre con 1 función y 1 título  
TOTAL: 17 días con 22 funciones y 8 títulos diferentes

### 1962

1 día en marzo, con 1 función y 1 título  
3 días en abril, con 3 funciones y 3 títulos  
2 días en verano, con 2 funciones y 2 títulos

### C/ Elenco de actores

Podríamos afirmar que la compañía ARA no estaba formada por profesionales de la interpretación. Más bien se nutría de voluntarios apasionados por el teatro que ardían en deseos de aprender a actuar y que llegaban a adquirir nivel profesional a través de la experiencia interpretativa.

La elección del personal era un criterio exclusivo de la condesa y parece ser que los criterios determinantes para su selección eran el buen decir, la buena planta y la educación. Las clases para los actores se reducían a correcciones en la lectura de los textos principalmente, aunque también se impartían clases de indumentaria con cierta atención.<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> ANEXO IMÁGENES N° 145: Documento escaneado de un libreto de apuntes de Indumentaria usado en sus clases.

A final de 1962 se produce un cambio de planteamiento con la inauguración de su teatro estable, si bien, sería comprometido encuadrar el proyecto ARA en cualquiera de las dos modalidades de entender la acción teatral, pues tanto desde el punto de vista profesional como desde el amateur, nos encontraríamos con disonancias evidentes.

Si se entiende por teatro profesional aquel que realiza su actividad en el marco empresarial, que comercializa con sus productos artísticos y establece una relación laboral regulada con sus empleados, no se ha encontrado un documento de registro, ni estatutos, que demuestre que la Compañía ARA estaba inscrita y registrada como tal. Sin embargo, según consta en los comentarios de las entrevistas realizadas a la protagonista por García Dueñas, se conoce que recibía subvención directa del Ministerio de Información y Turismo y que ésta no debía ser justificada. Sea como fuere, el dato de la subvención no es relevante en ninguno de los dos sentidos, dado que tanto el teatro profesional como el amateur la recibían, si bien el elevado importe de las cantidades recibidas por ARA hacen pensar en su consideración como teatro profesional.

Veamos cuáles podrían ser esas disonancias.

El 14 de noviembre de 1961, la compañía participa en un festival para “aficionados” en Ciudad Real, con la obra *El Dyscolos* de Menandro, hecho que clasificaría a la compañía como amateur, puesto que no es razonable que una compañía profesional participe en un certamen de estas características.

Ahora bien, si la compañía se define como “aficionada”, ¿cómo se explicaría la relación contractual con los actores? Los documentos que se aportan en el apéndice correspondiente, así lo demuestran<sup>228</sup>. Resulta extraño que una compañía de teatro aficionado pague a sus artistas por el trabajo realizado y no por el concepto de “justificación por gastos”. Así mismo llama la atención que en las “hojas de pago” figure el concepto de “sanciones”, previstas para las ausencias y tardanzas en ensayos, cuotas que les serían descontadas de sus honorarios por función y este procedimiento responde a una dinámica profesional. Es más curiosos aún que se paguen ensayos como figura en una de las hojas de pago que se adjuntan en la cita anterior, concretamente en la perteneciente a “Los extremeños se tocan”. Y las “Hojas de pago” que se adjuntan, pese a ser un documento interno y no oficial, si demuestra el compromiso salarial que la compañía mantenía con sus artistas. Podemos observarlo en las hoja de pago correspondientes a la función de *Un drama en el quinto pino* realizada en el Teatro Alkázar el 25 de julio con fecha de pago de cinco días después. Las funciones de los días 10 y 11 con la obra *Sublime decisión* demuestra además un aumento en los salarios del elenco en comparación con la hoja de pago del día 25 de junio de 1959. En este último caso el coste en honorarios a los actores le costaba a la compañía 1.200 pesetas.

<sup>228</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 66: Hojas de pagos. Documentos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 (1959).

Cuando la compañía actúa en Málaga capital cobraba taquilla a un precio de 25 y 15 pesetas, según butacas, y cuando se actuaba en pueblos 6 y 4 pesetas<sup>229</sup>. Pero estos documentos que se adjuntan, demuestran como “Hojas de ingresos” lo recaudado en taquilla pero nos demuestra la asistencia de espectadores, que en los casos concretos aquí presentados estaban en torno a los cien espectadores por función. 97 espectadores en la función de tarde del 27 de enero de 1961 y 85 espectadores en la sesión de noche del mismo día. Las funciones realizadas el día anterior con el espectáculo *El gato y el canario* dieron 129 espectadores para la sesión de tarde y 76 en la nocturna. Estos documentos corresponden a la cita 209.

Tenemos constancia por el libro de J. Codeso, ya citado anteriormente, sobre el sistema de pagos tradicional que se usaba en las agrupaciones. Según este sistema llamado “a partido”, se percibía una cantidad estipulada del tanto por ciento que le correspondía al elenco una vez descontado los impuestos y gastos (menores, autores, propaganda, empleados..) y que variaba en función de la categoría del artista. Los pagos se dividían en fracciones siendo el sueldo la cantidad pactada como base. Le seguía el medio sueldo, el cuarterón y por último un dieciseisavos.

De lo expuesto anteriormente se podría entender que el gasto salarial en ARA podría actuar como incentivo para mantener unida la compañía aportando a los actores una ayuda a modo de paliativo económico, especialmente para quienes necesitaban independizarse del núcleo familiar o procedían de otras zonas, aunque esto no deje de ser una mera interpretación del investigador. De ser así se entendería, aunque incorrectamente, aquello que anteriormente se explicó respecto al “mecenazgo de la condesa”.

Según la documentación extraída de los programas de mano de los espectáculos registrados durante las temporadas del período agosto 58 - noviembre 62, aparecen relacionados un total de 63 actores y 38 actrices.

La baja participación femenina, era la propia de una época donde la incorporación de la mujer al mundo de la farándula era socialmente muy criticada. Lo sorprendente es la elevada participación masculina, posición que comienza a invertirse en la década siguiente hasta llegar a la situación actual donde la participación femenina duplica a la masculina. Podríamos apuntar como una de las causas posibles de esta inversión una cierta relajación de los valores morales amparados en el machismo de la época, donde la mujer, aún no incorporada al mundo laboral disponía de más tiempo libre para ejercer la actividad teatral.

En los distintos años la relación actores-actrices es la que sigue:

<sup>229</sup> ANEXO ESCRITOS N° 67: Hoja de taquilla. Municipio Alhaurín el Grande. (1958).



<i>Año</i>	<i>Actores - Actrices</i>	
1958.....	12	6
1959.....	29	17
1960.....	31	12
1961.....	27	16
1962.....	14	8

Fue el período entre 1959 y 1961 en el que la compañía tuvo el elenco más amplio: un total de 46, 43 y 43 actores y actrices a los que cabe añadir los equipos creativos y técnicos, resultando una plantilla que bien podría rozar las 60 personas en temporada, desde iluminadores, fotógrafos, realizadores de vestuario, maquilladores, realizadores escenográficos, hasta la figura ya desaparecida del “traspunte” y del “apuntador”, y el personal responsable de los efectos musicales y de sonido completaban la plantilla a cuyo frente solía estar la propia Ángeles Rubio-Argüelles como diseñadora de la escenografía y el vestuario.

### *Nómina de actores y actrices*

#### **AÑO 1958**

ACTORES	ACTRICES
Andrés Barbudo	Asunción Peña
Ángel Nieto	Beatriz Peláez
Carlos Cobo <sup>230</sup>	Clarita Pérez Ponce de León
Eduardo Márquez	M <sup>a</sup> Remedios Cortes
Francisco Javier puerta	Mari Loli Astola
Francisco Yepes	Yolanda Fernández
Juan Barceló	
Juan Hacho	
Juan Ignacio Lorenzale Huelin <sup>231</sup>	
Juan Segarra	
Manuel Portales	
X.X.	

<sup>230</sup> Carlos Cobo, consta en los programas de mano con las iniciales C.C. o con la firma Carlos C. Medina.

<sup>231</sup> Hasta la fecha no hay programa de mano en que aparezca su nombre original, pero sí un contrato privado de trabajo como actor. Ver ANEXO ESCRITOS N° 68: Contrato de actuación. Doc:1 y 2.

**AÑO 1959**

ACTORES	ACTRICES
Adolfo Vega	Angelines Ortega
Andrés Barbudo <sup>232</sup>	Beatriz Peláez
Celso García Arrebola	Clarita Pérez Ponce de León
Diego Gómez	Inés Méndez
Domingo F. Rodríguez de Rivera	Irene Cano
Eduardo García	Julia Fresnedo
Eduardo García Nogales	Luisa Alés
Fernando Melgá	Luisa Briaes
Francisco B. Murillo	M <sup>a</sup> Remedios Cortés
Francisco Moreno	Mari Loli Astola
Francisco Pérez	Mari Luz Rizzo
Francisco Ramos	María Luisa García Mañas
Generoso Plata <sup>233</sup>	María Remedios Lorenzo
J. Luis Melero	Melinda Ruiz
José Lucio Romero	Rita Doña
Manuel Adarvez	Teresa Guerado
Manuel Portales	Yolanda Fernández
Francisco Javier Puerta	
José Romero	
Luis Méndez	
Andrés Barbudo	
Juan Barceló	
Juan Hacho	
Manuel Cabello	
Ángel Nieto	
Luis Urrea	
Salvador Cobo	
Carlos Cobo	

<sup>232</sup> No se dispone de programa de mano. Dato extraído de hoja de pago al elenco.

<sup>233</sup> No se dispone de programa de mano. Dato extraído de hoja de pago al elenco.

**AÑO 1960**

Adolfo Vega	Angelines Ortega
Ángel Nieto	Chelo Melida
Antonio Martín	Encarnita Macías
Antonio Ocaña	Isabelita Reyes
Antonio Ramón	Luisa Alés
Carlos Clavijo	Luisa Les
Carlos Cobo	Maite Sánchez
Diego Gómez	María Luisa García Mañas
Domingo F. Rodríguez de Rivera	María Luisa Samaniego
Eduardo García Nogales	María Remedios Lorenzo
Fernando García Mañas	Maruchi Sánchez
Francisco Javier Puerta	Yolanda Fernández
Gerónimo Muñoz	
Guillermo Leal	
Joaquín Cereto	
Juan Barceló	
Juan Hacho	
Juan Márquez Gema	
Juan Mérida	
Leopoldo Mérida	
Luis Ignacio Alonso	
Luis Luque	
Luis Méndez	
Luis Urrea	
Manuel Cabello	
Manuel Cañizares	
Manuel Linares	
Manuel Portales	
Mariano Santiago	
Mario Santamaría	
Salvador Cobo	

**AÑO 1961**

Domingo F. Rodríguez de Rivera	Angelines Ortega
Adolfo Vega	Aurora Casado
Antonio Martín	Enriqueta Vázquez
Antonio Ramón	Luisa Les
Antonio del Pino	Lolita Astola
Benito Loyola	Lolita Ballesteros
Carlos Cobo	María Remedios Lorenzo
F. Calle	María Teresa Pérez
Francisco Javier Puerta	María Teresa Sánchez
José A. Sánchez	Mariví Sánchez
José Luis Arranz	Maruchi Sánchez
José María Palomeque	Rafaelita Avilés
José Marín	Rita Doña
Leovigildo García	Susana Lluch
Luis Ignacio Alonso	Victoria Prados
Luis Méndez	Virginia Santiago
Manuel Cañizares	
Manuel Linares	
Manuel E. Vilar	
Manuel Quintanilla	
Miguel Prados	
Mariano Santiago	
Pedro García de Haro	
Rafael Ruiz	
Dámaso Martínez	
Eugenio Prados	
Salvador Cobo	

**AÑO 1962**

Adolfo Vega	Angelines Ortega
Ángel Nieto	Asunción Peña
Antonio Martín	Isabelita Reyes
Antonio Ramón	Luisa Les
Domingo F. Rodríguez de Rivera	María Luisa Chicano
Francisco Javier Puerta	María Teresa Pérez
José Luis Arranz	Victoria Avilés
José Marín	Yolanda Fernández
Juan Hacho	
Leovigildo García	
Luis Urrea	
Manuel Cañizares	
Mario Santamaría	
Onofre Fraile	

**ACTORES**

A continuación se expone la relación nominal de actores y actrices por orden alfabético, que participaron en el proyecto ARA durante el periodo señalado:

Andrés Barbudo  
 Adolfo Vega  
 Ángel Nieto  
 Antonio del Pino  
 Antonio Martín  
 Antonio Ocaña  
 Antonio Ramón  
 Benito Loyola  
 Carlos Clavijo  
 Carlos Cobo  
 Celso García Arrebola  
 Dámaso Martínez  
 Diego Gómez  
 Domingo F. Rodríguez de Rivera  
 Eduardo García Nogales  
 Eduardo Márquez  
 Eugenio Prados  
 F. Calle  
 Fernando García Mañas  
 Fernando Melgá

Francisco B. Murillo  
Francisco Javier Puerta  
Francisco Moreno  
Francisco Pérez  
Francisco Ramos  
Francisco Yepes  
Generoso Plata  
Gerónimo Muñoz  
Guillermo Leal  
J. Luis Melero  
Joaquín Cereto  
José A. Sánchez  
José Lucio Romero  
José Luis Arranz  
José María Palomeque  
José Marín  
José Romero  
Juan Barceló  
Juan Ignacio Lorenzale Huelin  
Juan Márquez Gema  
Juan Mérida  
Juan Segarra  
Leopoldo Mérida  
Leovigildo García  
Luis Ignacio Alonso  
Luis Luque  
Luis Méndez  
Luis Urrea  
Manuel Adarvez  
Manuel Cabello  
Manuel Cañizares  
Manuel E. Vilar  
Manuel Linares  
Manuel Portales  
Manuel Quintanilla  
Mariano Santiago  
Mario Santamaría  
Miguel Prados  
Onofre Fraile  
Pedro García de Haro  
Rafael Ruiz  
Salvador Cobo

## **ACTRICES**

Angelines Ortega  
Asunción Peña  
Aurora Casado  
Beatriz Peláez



Chelo Melida  
 Clarita Pérez Ponce de León  
 Encarnita Macías  
 Enriqueta Vázquez  
 Inés Méndez  
 Irene Cano  
 Isabelita Reyes  
 Julia Fresnedo  
 Lolita Astola  
 Lolita Ballesteros  
 Luisa Alés  
 Luisa Brialess  
 Luisa Les  
 M<sup>a</sup> Remedios Cortés  
 Maite Sanchez  
 Mari Loli Astola  
 Mari Luz Rizzo  
 María Luisa Chicano  
 María Luisa García Mañas  
 María Luisa Samaniego  
 María Remedios Lorenzo  
 María Teresa Pérez  
 María Teresa Sánchez  
 Mariví Sánchez  
 Maruchi Sánchez  
 Melinda Ruiz  
 Rafaelita Avilés  
 Rita Doña  
 Susana Lluch  
 Teresa Guerado  
 Victoria Avilés  
 Victoria Prados  
 Virginia Santiago  
 Yolanda Fernández

D/ Evolución del concepto “dirección de escena” y plasmación en el teatro ARA.

La proximidad geográfica de Barcelona a otras ciudades europeas junto a los vínculos culturales y su amplia tradición teatral, lograron hacer de esta ciudad un campo de experimentación de las vanguardias del teatro europeo, estableciéndose un flujo permanente de experiencias sobre las distintas corrientes y tendencias en boga en Europa. De hecho, directores, escenógrafos y actores catalanes tuvieron más probabilidad de actuar en Francia o Inglaterra que en Madrid. Son de sobra conocidos los actores catalanes que solían acudir para reciclarse al Actor's Studio de Nueva York, escuela norteamericana de estricto psicologismo. También son destacables en el teatro catalán las referencias a las experiencias grotowskianas o a las de Jacques Lecoq o al tercer teatro de Barba.

Esta movilidad hacia Europa de los profesionales del teatro catalán facilitó el conocimiento y uso de poéticas dramatúrgicas basadas en la dicotomía “dentro-fuera o fuera-dentro”, consistentes en el punto de partida que debe utilizar el trabajo del actor para buscar su verdad, es decir, desde la emoción (corriente psicologista) o desde la acción física.

Las corrientes metodológicas sobre trabajo actoral que más han aportado a la interpretación y a la propia concepción de la puesta en escena del siglo XX, entraron en España a partir de los años 50, y las aportaciones más extraordinarias a este respecto llegaron con el Teatro Independiente en los 60. Barcelona, Madrid y Sevilla fueron las primeras capitales que acogieron estas metodologías; cada una con una tendencia bastante definida, sin desdeñar otras vías y experiencias que fueron puntuales y que obviarnos por su escasa proyección.

Madrid tuvo una única experiencia determinante en aquellos momentos. Fue la llegada de William Lyton procedente del Actor's Studio y su visión del método stanislavskiano. Como bien sabemos, la gira que la compañía Constantin Stanislavski realizó en los años 20 y 30 por Estados Unidos sembró escuela y tuvo como resultado la creación de este centro en Nueva York, cantera de los grandes actores norteamericanos conocidos en nuestro país principalmente por sus interpretaciones cinematográficas: James Dean, Marlon Brando, Elisabeth Taylor, Robert Redford, Paul Newman o Robert de Niro por citar a algunos de los más conocidos de la cartelera española.

La escuela tuvo al maestro Lee Strasberg como el gran gurú y éste a W. Lyton como uno de sus alumnos. Cuando Lyton llega a Madrid y entra en contacto con jóvenes actores y directores del Teatro Independiente, forman en el número uno de la calle Magallanes la escuela y compañía que terminaría conformando una base y un estilo de interpretación en el nuevo panorama español. Ana Belén, José Carlos Plaza, por citar solo dos nombres de un largo etcétera han estado trabajando en la credibilidad del personaje desde la verdad interior a través de su grupo de Teatro Experimental Independiente (T.E.I).

Posteriormente, dos nuevas escuelas, la de José Carlos Coraza y Cristina Rota reforzaron esta corriente, si bien ambas diferenciadas, pues como se verá más adelante, Cristina Rota pertenece a la escuela argentina.

Sevilla fue la tercera gran vía de entrada de la corriente psicologista a través del maestro argentino Carlos Gandolfo, seguidor de “El método” como se le conoce en la profesión a esta manera de trabajar en la construcción del personaje y en la preparación del actor que, por supuesto conlleva una implicación en el proceso de montaje de la obra por parte del director de escena. Digamos que esta manera de trabajar lleva la mirada interior hasta una introspección grave y profunda. El sistema (y es denominado así porque no solo se limita a la construcción del personaje) de Stanislavski funciona siempre que se acople a las características de los lugares y las personas que lo usen. No puede funcionar de la misma manera en un país que en otro, en una cultura que en otra. Debe ajustarse a las costumbres, maneras de entender la vida, de pensar, de reaccionar ante los acontecimientos o pequeños sucesos, formas de

reaccionar,... Por ese motivo en cada sociedad lo ajustan a sus características y mientras que en una le piden al actor un compromiso de implicación total, en otras son más relajados en este aspecto y mientras en unas le piden al actor que, como la única fuente de motivos para trabajar con la emoción es su propia experiencia, esta debe ser de una entrega total a la causa, mientras que en otras entienden que debe haber una flexibilidad entre el compromiso con el personaje y la proyección de la intimidad del actor. N Esta manera de entenderlo hace que en cada país se aplique de una manera y surjan diferentes escuelas que todas tienen la misma raíz: Stanislavski.

Pero ¿qué sucedía cuando estos métodos de trabajo se aplicaban a los actores españoles y especialmente a los mediterráneos? Nuestras características vitales nos definen como personas de respuestas inmediatas, muy intuitivas, ágiles en la reacción y enfáticas en su expresión; poco que ver con los comportamientos de otras latitudes y otras sociedades. Por lo tanto, aquí también hubo de ajustar el método al actor español quien tuvo que hacer un notable ejercicio de disciplina y sinceridad para darle consistencia a su trabajo. Los reconocimientos posteriores confirmaron que era una buena manera de trabajar, si bien generó y aún genera una inmensa contracorriente. Valga como ejemplo la experiencia malagueña que paso a detallar.

En la temporada 1989-90 la Fundación Municipal Teatro Miguel de Cervantes dirigida en aquel entonces por Carlos de Mesa y siendo concejal de cultura Francisco Flores, puso en marcha un plan para organizar el teatro malagueño, darle perfil empresarial, obtener buenos productos que fuesen competitivos y lanzarlos al mercado exterior con una facturación y sello propios. Pero para lograrlo, primero había que sondear el estado y el perfil de las compañías malagueñas, es decir, identificarlas y conocerlas para definir su estilo, su método de trabajo, etcétera. Para ello, se diseñó un programa de trabajo denominado *Espacios de Estudio y Experimentación Escénica* conocido como las “4E”. Toda una amplia programación de cursos, seminarios, conferencias, talleres, y representaciones para conocer las características de nuestro teatro local y ponerlo en valor. A la hora de comprobar la tendencia de los actores malagueños con respecto a sus metodologías de trabajo y sus técnicas interpretativas, se eligió el eje Barcelona, Madrid, Sevilla para que profesores expertos en la materia trabajaran con nuestros actores. Llegado el momento de la aplicación de la metodología psicologista, se optó por la escuela catalana ya que el actor Josep Minguell llegaría de trabajar en el Actor's Studio de Nueva York. Como inicio del trabajo Minguell propuso a los actores un ejercicio de respuestas interpretativas a las preguntas que se exponen a continuación:

- 1º ¿Qué hora es?
- 2º ¿Dónde estoy?
- 3º ¿Qué hay a mi alrededor?
- 4º ¿En qué circunstancias me encuentro? (pasado, presente y futuro)
- 5º ¿Qué relación tengo con lo que hay a mi alrededor? (hechos, objetos y personas)
- 6º ¿Qué quiero conseguir?
- 7º ¿Qué obstáculos se anteponen en mi camino?

8º ¿Qué hago para conseguir lo que quiero? (Actividad que vendrá determinada por todo lo anterior. El “¿Cómo lo voy a conseguir?”

Como vemos, el cuestionario es un ejercicio básico que debe realizar cualquier actor que quiera trabajar con el “método” o que desee conseguir la mayor naturalidad posible en la interpretación. Basado en la observación de nuestro propio comportamiento consiste en la recreación de tres a cinco minutos de nuestra vida cotidiana cuando estamos solos y queremos conseguir un objetivo simple sin estar en una situación de crisis. En primer lugar, el actor tiene que elegir el momento que quiere representar, después ha de trabajar de forma sistemática al menos durante una hora e intentar que la representación transmita lo que en ese momento se está viviendo por primera vez. Todas las preguntas anteriores iban encaminadas a que el actor se observara a sí mismo y lo hiciera de forma minuciosa, sabiendo cuál era su comportamiento y por qué.

Pues bien, la reacción del actor malagueño ante el ejercicio fue de incomprensión y rechazo, actitud que provocó el enrocamiento del profesor con un resultado tan virulento que la siguiente sesión de trabajo hubo que suspenderse. El actor malagueño de entonces, no conseguía asimilar la naturalidad en escena, y le resultaba inconcebible “representar” con naturalidad un momento ordinario.

Siempre se ha dicho que la sobreactuación era algo intrínseco en la expresividad del actor malagueño y tal vez proceda de las escasas y deficientes referencias históricas que tenemos. Un teatro de mentira sostenido mediante el efecto y la tensión de falsas emociones; un modo de actuación más intuitiva que formativa y responde a la máxima de la vieja escuela grabada a fuego de que “el actor nace y no se hace”. Hoy en cambio, los actores se muestran totalmente dispuestos a aprender y aceptar que hay otras formas de trabajo válidas y necesarias para su formación.

Así que mientras nuestro cuerpo teatral se auto complacía en la obsolescencia de ciertas formas de interpretación, el resto del país avanzaba por el camino de nuevas experiencias con el afán de suplir el déficit formativo que la dictadura había impuesto.

Y Málaga, mientras tanto, era ajena a lo que estaba sucediendo en otros lugares. Entre los 50 y 60 no se hicieron esfuerzos por formar y actualizar a nuestros agentes culturales ¡Utopía!

El Teatro ARA respondía al deshecho que la dictadura dejaba en esos pastos de abandono: una literatura afable y escasamente crítica.

Lograr que una compañía que produce doce o más espectáculos en una sola temporada tenga una propuesta escénica elaborada es muy complicado. No podía ser este el campo de mayor aportación, pues el tiempo real de ensayos por producción era mínimo y desigual, y estaba en función no tanto de los requerimientos de las producciones como de los compromisos surgidos para presentar una obra.

*La condesa* elegía las obras según su gusto; citaba a su “ayudante de dirección” para comunicarle el elenco de actores y fecha de estreno que a veces decidía para el fin de la semana ante el pánico del “ayudante de dirección”.

Trabajar en esas condiciones, significaba que lo primordial era que el texto estuviese bien expresado, que se “entendiese” bien, que el decorado fuese “elegante” y el vestuario “bonito”. Por eso el “ayudante de dirección” se preocupaba enormemente que la obra estuviese montada con un mínimo de dignidad y respeto hacia el público.

Pero por fortuna, el proyecto ARA encontró a una persona de gran valía intelectual cuya mentalidad era mucho más avanzada respecto a las propuestas literarias locales y que estaba al día en lecturas claves para la comprensión de la contemporaneidad del nuevo teatro: Ionesco, Beckett, Sartre.

#### *Francisco Javier Puerta de las Doblas (1928 - 2009)*

Francisco Javier Puerta de las Doblas fue durante el período 1949-1962, uno de los protagonistas más prestigiosos y populares del arte dramático malagueño, junto a Guillermo Bolín, Cavanillas. Rubio-Argüelles y Andrés Oliva.

Nacido en 1928, a los dieciséis años siendo aún estudiante, le propusieron dirigir el auto sacramental *El colmenero divino* de Tirso de Molina, que llevó a escena y tres años después (1947), con apenas diecinueve, dirigió “*Juego de niños*” de Víctor Ruiz Iriarte con su grupo teatral “Salvador Rueda,” formado por profesionales del teatro en paro y que fue presentado en el cine Echegaray transformado en teatro para la ocasión.

Diplomado en Declamación, como correspondía a la titulación que se otorgaba entonces, se especializó en Dirección escénica en el ejercicio de su experiencia teatral diaria, dirigiendo varias agrupaciones vocacionales entre las que destaca su trabajo con el grupo de teatro de ex-alumnos Maristas, campo de experimentación donde aprendió los criterios de dirección apropiados para su carrera posterior.

En las navidades de 1962, justo cuando la condesa inaugura su proyecto y edificio teatral Teatro A.R.A. el decide retirarse y atender a obligaciones familiares que le impedían ejercer el alto grado de compromiso que la nueva aventura ARA le iba a exigir.

Se alejó de la tendencia que en los 50 introdujo José Tamayo, donde primaba la concepción del espectáculo y optó por la vía del verismo y la autenticidad de la escena en la que ya se había trabajado en los años de la República, siendo el texto el soporte fundamental. El respeto al texto para lograr entender la psicología de los personajes y el trabajo interpretativo en busca de la verdad para la comunicación creíble con el espectador.

Sus criterios sobre escenificación y la autenticidad interpretativa en escena, conectaban al teatro malagueño con los cambios que a nivel nacional estaban introduciendo aquellos que a la postre resultaron ser los grandes nombres de la escena española. Por ello se cree que si Francisco Javier Puerta no se hubiera retirado de la escena tan joven, el teatro malagueño habría progresado mucho más en sintonía con el avance del teatro español. Es más, se cree que por su talante y preparación intelectual, habría servido de bisagra entre las corrientes malagueñas conservadoras y progresistas de la escena, entre el teatro tradicional y las vanguardias. La ausencia en el teatro malagueño de una figura de mediación como la que pudo ejercer Francisco Javier Puerta, contribuyó al enfrentamiento entre dos concepciones teatrales que estaban obligadas a convivir.

Con su compañía “Lope de Rueda”<sup>234</sup>, integrada por actores profesionales, consiguió representar textos con un alto nivel interpretativo, aplicando un rigor y verismo que contrastaba con el teatro ligero y poco riguroso que se hacía en ese momento. Igualmente sucedió con sus aportaciones al frente del Teatro Español Universitario, que bajo su dirección logró éxitos importantes, en esta ocasión con un perfil de actores caracterizados por su juventud<sup>235</sup>.

Como director de escena independiente, en los años 50 su dedicación fue requerida por agrupaciones que le propusieron dirigiera el teatro de autores de moda en esos años: Mihura, Poncela, Llopis, Arniches, Muñoz Seca, Ruiz Iriarte, entre otros y destacando los montajes realizados para las obras: “Juego de niños” y “Un día en la gloria” ambas de Víctor Ruiz Iriarte, “El caso de la señora estupenda” de Miguel Mihura, autor que si hubiera seguido en su línea dramática de “tres sombreros de copa”, tal vez nos hubiese aportado mucho más a la historia del teatro español, pero quizás, el fracaso con que fue esta obra recibida en su estreno le hizo derivar su literatura hacia los derroteros del momento.

Algo similar le sucedió más tarde a Paso o al propio Jardiel Poncela. El deseo de vivir de la literatura teatral en España siempre ha obligado a la concesión permanente. De Poncela fue el montaje de “El cadáver del señor García” y los montajes de las astracanadas de Muñoz Seca: “Los cuatro Robinsones” y “Usted es Ortiz”. “Las grandes fortunas” de Arniches y “Con la vida del otro” de Carlos Llopis o “Murió hace quince años” de Jiménez Arnau, fueron los montajes más celebrados de Francisco Javier Puerta en la dirección de escena malagueña hasta finales de los años 50, cuando comienza su estrecha relación profesional con Ángeles Rubio-Argüelles.

De sus muchos y afortunados montajes, se destaca el realizado por su compañía de Arte Clásico “La cena del rey Baltasar”<sup>236</sup> en las fiestas del

<sup>234</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 77 y 78: Programa de mano de la agrupación artística Lope de Rueda.

<sup>235</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 73 y 74: Programa de mano del T.E.U.

<sup>236</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 40, 41, 42, 43 y 44: Páginas del Cuaderno de dirección de *La cena del rey Baltasar* de Francisco Javier Puerta.



Corpus Christi y en el incomparable marco del atrio de la catedral de Málaga.<sup>237</sup> Fue sin duda un éxito sin precedentes haber logrado en junio de 1953, autorización para el montaje en este espacio sacro ante unas autoridades siempre recelosas con el mundo de la farándula. En esta ocasión su nombre tampoco aparece en el programa de mano como responsable de la Dirección de escena, algo sólo entendible por su generosidad y humildad a la hora de atender una petición expresa.

Durante su estancia en ARA como director de escena, (1958-1962), hay que destacar por la dirección de actores y la recreación de atmósferas, el montaje que realizó de la obra titulada “El proceso a Jesús” de Diego Fabbri, estrenada en el tristemente desaparecido Teatro Alkázhar, ubicado en el número 10 de la céntrica calle Liborio.

Su modo de afrontar la dirección escénica es, sin duda, el más admirado y respetado. No hay un solo actor que trabajara con él que no tenga palabras de agradecimiento y respeto a la figura de Francisco Javier Puerta. De su forma de dirigir se aplaude su capacidad para aglutinar a todo un equipo en un proyecto estético, dando las indicaciones precisas a cada responsable y guiando a los actores en la meticulosidad del movimiento escénico, del ritmo y de las interioridades de los personajes. Un trabajo en el que está muy pendiente del actor, orientándole sobre la agudeza en los matices y la medida en los gestos, una labor que hubiese sentado escuela y tradición.

Dirige el Teatro de Arte Clásico y finalmente desde 1958 hasta 1962, compartió la dirección de la compañía ARA con Doña Ángeles Rubio Argüelles. En 1962 cuando la compañía ARA crea su propio teatro en el Paseo de Reding de La Malagueta optando por la estabilidad aunque sin abandonar del todo la itinerancia, Francisco Javier Puerta deja el proyecto en el que había dirigido más de 47 obras y decide retirarse de la profesión teatral.

Bajo su dirección se trató una amplia y variada gama de géneros y estilos, desde comedias musicales, vodeviles, zarzuelas, autos sacramentales, dramas existencialistas, hasta tragedias, comedias grecolatinas y clásicos españoles.

La figura de Francisco Javier Puerta de las Doblas, auténtico y primer director de escena del proyecto ARA desde sus inicios hasta finales de 1962, parece ser la clave del mantenimiento de la compañía durante este periodo. Aportó un criterio de orden y composición en la escena, consiguiendo que las obras gozasen de equilibrio entre el mensaje textual y los demás elementos escénicos. La sensibilidad con la que trataba los momentos dramáticos y el cuidado de las situaciones cómicas, hizo que los montajes gozaran de buena crítica. Con su actitud rigurosa y una adecuada disciplina en los ensayos logró el ajuste de los montajes en los plazos previstos. No había mucho tiempo para disquisiciones intelectuales con los actores, ni reflexiones colectivas sobre el sentido profundo o no de la pieza. Se memorizaba y al escenario. Por ello, el

<sup>237</sup> Consta tan sólo como experiencias anteriores, otros dos auto sacramentales. El primero fue dirigido por un profesor del Conservatorio, responsable de la sección teatral. El segundo por un alumno suyo Juan Bautista Ocaña.

auténtico director de escena y no “ayudante de dirección” - como figura en todos los programas de mano-, tenía que llevar a los ensayos la obra estudiada al dedillo para ofrecer las claves adecuadas a los actores en su interpretación con rapidez y concreción. Su labor iba más allá de la dirección escénica, ya que su responsabilidad también se extendía al campo organizativo cuando Ángeles Rubio-Argüelles se encontraba de viaje, por ejemplo. Así lo demuestran un telegrama enviado el 11 de octubre de 1961 desde Italia así como la documentación que se adjunta de su gira de vacaciones por lugares emblemáticos del turismo “aristocrático” de la época<sup>238</sup>.

Recitador de personalísimo estilo, sobrio y expresivo, Francisco Javier Puerta, simultaneó la dirección escénica con numerosos recitales, destacando los ofrecidos bajo el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica, en Madrid; los de la Casa de la Cultura, en 1956, y su brillante participación en los homenajes nacionales a Vicente Espinel y a Salvador Rueda, en el Círculo de Artistas de Ronda, y en el Teatro Cervantes y Círculo Mercantil de Málaga.<sup>239</sup>

Por razones personales, se vio obligado a incorporarse al mundo laboral “ordinario”, y aunque no se alejó completamente de la compañía ni de su vinculación con Ángeles Rubio-Argüelles, sí lo hizo de la práctica escénica.

En 1976, retirado de toda actividad teatral por la plena dedicación a sus nuevas tareas profesionales, la Escuela Superior de Arte Dramático, en reconocimiento a su valía y aportación al teatro en Málaga, le invita a participar en los actos de celebración del Día Mundial del Teatro, invitación que es reiterada en 2004 con motivo de la misma conmemoración para dar lectura al manifiesto elaborado para la ocasión.

Cuando creía que su figura profesional y su aportación habían quedado relegadas al olvido, la asociación Amigos del Teatro y de las Artes Escénicas de Málaga le propone en 1999 la presidencia de la misma. La aceptación del cargo trajo también aparejado su retorno al mundo teatral. Es con esta asociación con quien decide ejercer de actor e interpretar un papel en la obra de “El arte de la comedia” de Eduardo de Filippo, como homenaje al mundo de los cómicos, ofreciendo una verdadera clase magistral del arte de la actuación.

Celoso como actor de su proceso de trabajo con el personaje, escondía -para desesperación del director- una construcción limpia y una caracterización precisa y detallada del personaje que jamás afloraba en los ensayos. Sin embargo, su actuación iba creciendo día a día producto de la profunda concentración y el saber escuchar a sus compañeros -regla básica en el arte de actuar-. No era un actor de sobreactuación; tenía la medida exacta del tono de la obra, sin duda alguna, producto de su amplia experiencia con los textos teatrales. Francisco Javier Puerta era además un gran conocedor de los poetas de la Generación del 27 con una admirable biblioteca al respecto y sobre todo, un gran conocedor de nuestros clásicos y del libro mayúsculo de nuestra

<sup>238</sup> ANEXO IMÁGENES N° 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71 y 72: Diversas postales manuscritas con indicaciones y saludas a su compañía.

<sup>239</sup> ANEXOS IMÁGENES N° 75, 79, 80 y 81: Diversos programas de mano de recitales poéticos.

literatura *El Quijote*. De esta obra realizó una adaptación para su lectura dramatizada que obra en poder de la asociación Amigos del Teatro y de las Artes Escénicas de Málaga y que se presentó en el Ateneo de la ciudad y en el municipio de Rincón de la Victoria.

De lo antes mencionado, dan fe los artículos aparecidos en la prensa donde se reseña su buen hacer y de los que se desprende un agradecimiento permanente hacia su labor. Destacamos el párrafo siguiente:

*“Si Francisco Javier Puerta no nos hubiera demostrado hace tiempo sus condiciones de director escénico, las habría expuesto con creces con su concepción del movimiento de los personajes (...) su visión de la puesta en escena y la atención prestada a todos los detalles de la obra”.*

## SEGUNDA PARTE

### **EL TEATRO MALAGUEÑO EN LOS AÑOS 70 Y 80: GRUPOS, COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES, LA APORTACIÓN DE ROMERO ESTEO Y APERTURA A LA ACTUALIDAD**

## 1. LA ACTITUD INDEPENDIENTE Y LA COLECTIVIDAD: CONCEPTOS Y EXPLICACIONES

El juego de la oposición ha estado presente en la historia en todos sus momentos y en el campo de la cultura y más específico en el teatro, siempre han existido al menos dos maneras de entender no solo las manifestaciones teatrales, sino todo su proceso, sus modos de trabajo, de distribución, en definitiva, de producción. Y todo deviene de la manera de entender el papel que debe cumplir en la comunidad en la que se encuentre.

En el siglo XX desde la experiencia de la Revolución China a las diferentes reacciones norteamericanas a su industria comercial, o a la de las dictaduras sudamericanas, el teatro siempre ha cumplido una doble función. Por un lado, el llamado teatro-institución que es aquel que el Estado reconoce como suyo y considera que contribuye a sus principios, y por otro lado, el teatro-movimiento con el que se define a las empresas, marginales o no que integran el teatro a la lucha política, social o cultural realizado a través de grupos sociales, partidos, sindicatos o minorías culturales. Así existen múltiples ejemplos a lo largo de los diferentes continentes atendiendo a sus sistemas políticos y económicos.

Desde la visión de las sociedades capitalistas muy industrializadas, se ha entendido siempre que el arte se ha encontrado contaminado. Paradójicamente, la supuesta libertad creadora que propugna el sistema enmarca su propio encarcelamiento. Este sentimiento provoca a su vez reacciones más o menos violentas como un modo de rebelión. De ahí que el teatro de guerrillas surgiera precisamente en uno de los países más industrializados: Estados Unidos.

Sin embargo, durante el periodo de estudio que abarca esta tesis, no se recuerdan esas obras como arte. Dificilmente son consideradas así. En la historia del Arte tenemos un claro ejemplo con las grandes obras pictóricas del realismo socialista que conservan un interés histórico pero no son recordadas como obras artísticas. Todo este teatro político, teatro de oposición, teatro de guerrilla, parece que por cumplir una función militante no debiera ser considerado arte. Este pensamiento y actitud facilita la desaparición de estas manifestaciones artísticas cuando la situación política ha cambiado y ya no son necesarias sus proyecciones, sus mensajes, sus discursos ideológicos y estéticos. Y este fenómeno se dio en España con los autores del llamado Nuevo Teatro Español una vez desaparecida la Dictadura y llegada la Transición democrática.

Pero en la actividad teatral el problema es más complejo porque interviene la colectividad. No tanto a la hora de escribir los textos como en el momento de representarlo. Desde ese preciso instante ya se empiezan a hacer valoraciones de tipo cultural o social: ¿este texto es adecuado al momento que vivimos? ¿los valores que propugnan son contradictorios con lo que se quieren transmitir? ¿nuestros espectadores de hoy recibirán con agrado o interés esta propuesta? Este tipo de reflexiones son las que se hacen desde la producción o la dirección de escena, siendo la primera interpretación que el texto de un

autor recibe. De ahí que la función de la dirección de escena haya sido considerada como “descubridora”, “recreadora” o “agitadora”<sup>240</sup>. Pero cuando se piensa en ello, se define también el papel que el teatro debe desempeñar ante el público y ahí aparece una dimensión social y política. Las obras no han sido siempre elegidas por los directores sino más bien por los empresarios según las épocas. Cuando son ellos los que las eligen, se produce indudablemente -por regla general- el denominado teatro-institución, ya que el empresario no pretende alterar un sistema que le mantiene. Por eso, solo desde el teatro-movimiento es la dirección de escena la que suele elegir el texto y busca el asesoramiento en el propio equipo de trabajo, de ahí la colectividad.

La concepción revalorizada del arte se da cuando existe la figura del director de escena. De alguna forma, el director de escena se plantea hacer arte con el teatro y hay directores que han sabido unir arte y mensaje político estando determinados por su época (Max Reinhardt, Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Eisenstein, Meyerhold, etc).

A finales del siglo XIX, el Teatro Libre de Antoine y el Teatro del Arte de Stanislavski, pretenden desligar el teatro del camino mercantil en el que estaba sumido; Antoine y Paul Fort trabajan para que haya algo que defina sus montajes y ese algo era el estilo de la puesta en escena. Todo esto va desembocando en la conciencia colectiva y del propio director de escena para que los trabajos realizados respondan a una misma idea, a una misma línea de trabajo, es decir, hay algo que contar a lo largo del tiempo y lo vamos a hacer con una idea de repertorio. No se trabaja con las piezas aisladas sino que se pretende que cada temporada conlleve un mensaje hasta culminar un proceso de transmisión a la sociedad o a la comunidad que te recibe.

Pero la figura del director de escena es comprometida ya que al cumplir diferentes funciones debe también atender distintas realidades. Por ejemplo, el director de escena es mediador entre la obra y el público lo que le confiere un componente de compromiso social; pero también es creador y como tal, debe encarar su fenómeno creador ante el público al que se quiere dirigir. Por último, la mayoría de los directores y directoras de escena tienen responsabilidades empresariales, pues suelen ser los productores y gerentes de sus propias compañías, lo que les hace asumir una responsabilidad económica que bien puede entrar en conflicto con las otras dos facetas, la creadora, estrictamente personal y la mediadora o social.

El momento que España vivió en el cambio de la Dictadura a la Transición y la repercusión que tuvo en el sector de la escena profesional, ya había sido experimentado con anterioridad en otros países como por ejemplo Argelia, donde después de lograr su independencia, se asistió a la eclosión de un teatro vivo en el que entraron nuevos métodos de trabajo y temas abiertos sensibles a las preocupaciones sociales del momento.

<sup>240</sup> Emile Coperman. *Teatros y política*. Buenos Aires. Ediciones de la flor. 1969.



Con anterioridad en China, en 1956 se constató uno de los grandes errores cometidos por la República popular surgida de la revolución del 49: no enfatizar la creación de piezas que reflejaran la nueva vida y la nueva sociedad, es decir, la necesidad de acoplamiento de la literatura teatral y del hecho escénico a la evolución social. Aprendida la lección, China ha sido uno de los países que más cambios produjo en los repertorios teatrales, incluso la modificación de su tradicional Ópera de Pekín que siempre ha estado al servicio del feudalismo y del capitalismo, tuvo que ir modificando sus discursos y ponerlos al servicio de la clase trabajadora, aunque el peso de la tradición hiciera volver a sus orígenes quedando anclada como una mera reliquia cultural de otros tiempos.

Por lo tanto, un país que no afronta sus cambios sociales en globalidad, atendiendo a cada uno de los sectores por igual y sabiendo ajustar los discursos político y cultural, tiene todas las posibilidades de vivir en un permanente desequilibrio en el que los avances no son parejos provocando desigualdad e insatisfacción.

## 2. EL TEATRO INDEPENDIENTE (1968- 1980)

Las nuevas generaciones de jóvenes que no vivieron la guerra civil junto a la insatisfacción política y social, contribuyeron al surgimiento de compañías de teatro que quisieron usar las artes escénicas como una herramienta de transmisión de ideas y valores que en muchos casos eran contrarios al régimen. Una nueva forma de hacer teatro se fue imponiendo amparada por los jóvenes que habían podido viajar al extranjero, por los espectáculos que de forma excepcional se habían introducido en el olvidado mercado del teatro, o por el regreso a nuestro país de creadores huidos -ellos o sus padres- de la represión franquista; asimismo, los extranjeros que vinieron a vivir y a trabajar a nuestro país también facilitaron esta nueva visión de la escena, y sobre todo, una ligera mejoría en la economía así como una cierta y obligada apertura en el régimen.

Muchas compañías demandaron esa otra forma de hacer teatro, alejadas de lo comercial, de los autores conocidos, de la jerarquía de participación en las compañías oficiales o comerciales o de los salones de teatro equiparados a escaparates de meros encuentros sociales; imposibilitados por la dificultad económica para acceder a los espectáculos con los altos precios de taquilla para las clases populares y, por supuesto de cualquier tipo de subvención o ayuda oficial; motivados por transformar esta realidad y reivindicar un futuro, conocedores de su situación de deseada marginalidad con respecto al sistema, y ansiosos por conocer y ampliar las nuevas técnicas de trabajo, fueron siendo acogidos por las universidades deseosas por presentar los nuevos textos a los que habían tenido acceso -la mayoría de las veces por editoriales sudamericanas- y a los nuevos dramaturgos españoles que mostraban otra manera de hacer, inspirados en los movimientos OFF europeos y en los teatros de guerrilla de los 50 y 60 en Estados Unidos. Así nace el teatro independiente.

Tengamos en cuenta que el político Manuel Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo durante la Dictadura y hombre fuerte de la derecha durante la Transición y la Democracia, inició toda una serie de reajustes en el sistema político para propiciar una cierta apertura del régimen que se encontraba internacionalmente aislado y debía favorecer la tímida mejoría económica que se apuntaba. José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro fue quien promovió las reformas en teatro con diferentes normas en 1963, creando la Junta de Censura de Obras Teatrales con un Reglamento interior que regulaba sus funciones y unas normas de censura teatral. En 1966, Fraga establece la Ley de Prensa que propició una cierta apertura. Pero sería erróneo pensar que esta “apertura” fue un aire de libertad. Muy al contrario, lo único que hizo fue organizar un sistema burocrático de control de la producción artística. Desde ahora será más difícil esquivar la censura porque estaba mejor organizada, con más inspectores y un mayor seguimiento y sobre todo conocimiento de quien era quien. En definitiva, no era más que una vieja estratagema de los pensamientos totalitarios: dar una mínima y aparente libertad para controlar un máximo.<sup>241</sup> Pero estas medidas

<sup>241</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 72: Contaba para ello el Gobierno con la inestimable ayuda del Sindicato del Espectáculo como demuestra la siguiente documentación anexa, en la que se distingue la orden

seguían en la línea de la Orden Ministerial de 25 de mayo de 1955 que regulaba las actividades de los llamados Teatros de Cámara. Por eso se considera esta fecha como inicio del Teatro Independiente en España, siendo en 1968 cuando se tiene constancia de la primera iniciativa en Málaga.

En el medio teatral ya se sabía que algo estaba pasando porque los ánimos estaban muy caldeados y se aprovechaban los foros que se presentaban para dejar de forma más o menos manifiesta la convulsión en la que vivía el artista con su obra y con el medio. Esto ya se arrastraba desde seis años antes en que Alfonso Paso, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre tuvieron una polémica reunión en la Ciudad Universitaria en la que dejaron muy claro sus diferencias no solo entre ellos, que representaban como autores tres modos muy diferentes de entender el arte teatral y su compromiso social, sino también con el momento político. Se produjeron estrenos que marcaban caminos diferentes, otros modos de entender el hecho escénico y sobre todo su relación con el público, como fueron *El Tartufo* de Molière en una versión del malagueño Enrique Llovet que triunfó en los escenarios en 1969 y justo la temporada siguiente el grupo Tábano, uno de los más representativos del movimiento Independiente, estrenó *Castañuelas 70*, otro hito en la historia de este teatro. Pero ese mismo año, en el Festival Cero de San Sebastián, en una multitudinaria asamblea se consideran todos los grupos participantes, que no forman parte de un mismo movimiento teatral denominado Teatro Independiente, las fracturas ya estaban sobre la mesa y la agonía de la desaparición había ya comenzado justo al inicio. A partir de ese momento la cronología no puede saltarse ni un solo año porque es rara la temporada que no conlleva un espectacular éxito y a la vez una frustración más.

Fuera del Independiente se producían propuestas escénicas que animaban e impulsaban al sector. El director sudamericano Víctor García en 1971 dirigió a Nuria Espert en un montaje que aún hoy se recuerda como una de las mayores aportaciones al teatro español, en concreto a su escena, hablo del montaje que realizó de *Yerma* de García Lorca. La espectacular lona móvil sobre la que actuaban los personajes, diseñada por Fabiá Puigçerver, con el inmenso mástil oblicuo en el que encaramaba la protagonista saliendo prácticamente del escenario y proyectándola hacia el patio de butacas, no dejó a nadie impasible y fue uno de esos montajes en los que la gente del teatro, al salir a la calle sienten el orgullo de pertenecer a esta profesión. Así sucedió con *Quejío* de la compañía La Cuadra, que desde Sevilla inicia una gira que la llevó por los mejores festivales del mundo. Es decir, el otro teatro español estaba consiguiendo un reconocimiento que el teatro oficial jamás había logrado. Y no me refiero solo a las compañías independientes, ya que en este caso de La Cuadra, su director Salvador Távora jamás se ha considerado pertenecer a este movimiento.<sup>242</sup>

---

manuscrita y mecanografiada (Circular nº 398) por la que se expresa que sin visado del Sindicato de Espectáculos no podía llevarse a cabo ningún proyecto.

<sup>242</sup> Y así lo dejó claro en el Encuentro Teatro Independiente Andaluz celebrado en Sevilla, con motivo de la revisión y reflexión acerca de este movimiento teatral en Andalucía.

Rosa Torres<sup>243</sup> en el segundo párrafo de su discurso manifiesta: El escenario se convierte en un potente foco que atrae a jóvenes inconformistas dispuestos a trabajar por un cambio, por una renovación en sentido ético y estético y que encuentran en esta manifestación artística un eficaz vehículo para lograrlo. Surge de este modo, un teatro paralelo al oficial y a los circuitos comerciales establecidos; un teatro que transporta en viejas furgonetas sus esquemáticas escenografías, que dispone de escasos medios técnicos y que, como heredero del espíritu de La Barraca lorquiana, acerca la magia de las representaciones en directo a localidades donde nunca antes la habían disfrutado.”

Y así era, porque la creación de nuevos públicos y el acercamiento del teatro a la población, sobre todo a la que no tiene medios, eran objetivos básicos de estos grupos.

Pero no surge con una fecha precisa ni por un acuerdo entre todos. Es un movimiento que se va dando, que va teniendo constancia de otros modos de hacer, gracias sobre todo a la expansión de ideas que ofrecen algunas revistas culturales<sup>244</sup> y a los festivales creados en algunos municipios que se convertían en lugares de convivencia y de encuentros assemblearios en los que poner al día las visiones de este trabajo del que apenas conseguían vivir. El aperturismo intrínseco de las universidades como avanzadilla intelectual favoreció con sus programaciones teatrales el desarrollo de este movimiento así como colectivos de asociaciones vecinales o culturales que a través de eventos de diferente índole facilitaban la difusión de una manera de hacer teatro asequible a todos los bolsillos.

En cuanto al nacimiento y evolución del teatro universitario José Monleón dice: “Desde muy pronto, el teatro español buscó espacios donde poder expresarse al margen del régimen regular establecido por la censura. Primero fue el Teatro Universitario, controlado por el Sindicato Español Universitario (SEU). Fueron los TEUs que se multiplicaron en las universidades españolas y animaron sus festivales anuales. En principio, debían representar obras del teatro clásico español y asumir un aire entre académico y cercano a los estudiantes de la época. Ocurrió, sin embargo, que muy pronto, encabezados por jóvenes directores de talento, incorporaron obras del teatro europeo y americano contemporáneo, con conflictos en nada gratos a las autoridades académicas, creando problemas de censura que no estaban previstos. Tras varios incidentes (.../...) los TEUs entraron en crisis y se crearon los Teatros de Facultad, que marcaron espacios sujetos a un control particular, más laxo que el establecido por la censura oficial.”

Pero formalmente en lo que estaban de acuerdo todos ellos es en que no constituían un movimiento uniforme y que sobre todo en que no estaban de acuerdo. Formas diferentes de entender el arte escénico, el compromiso, las

<sup>243</sup> Rosa Torres ex consejera de Cultura de la Junta de Andalucía. Catálogo Exposición “Años 60-70, Teatro Independiente en Andalucía: el origen del presente”.

<sup>244</sup> La revista PRIMER ACTO dirigida por José Monleón mantiene la información teatral desde la Dictadura a nuestros días. Y en 1974 se crea la revista PIPIRIJAINA dirigida por Moisés Pérez Coterillo, que dio paso a EL PÚBLICO perteneciente ya al Centro de Documentación Nacional.

relaciones laborales o incluso la aceptación o rechazo de determinadas estéticas; todo valía para diferenciarse del otro. Tal vez por este motivo, sea infrecuente hoy oír a sus protagonistas palabras de admiración y respeto hacia este movimiento, quienes mayoritariamente tienen ninguno o poco interés en hablar de él. Sin embargo, no es el caso de la generación siguiente que se considera deudora de este movimiento. Ellos aportaron a los que venían detrás un camino trazado, presentaron autores y líneas estéticas apenas trabajadas en nuestro país con anterioridad, introdujeron métodos que facilitaban la comprensión del trabajo del actor, establecieron relaciones con el público, demostraron que el teatro era un arma contra la intolerancia y que el actor podía jugar un papel importante en esta sociedad. Iniciaron la “normalización” de una profesión que había estado desdibujada desde la dictadura y, sobretodo menospreciada.

Este pensamiento se encuentra reflejado en el siguiente párrafo de Lola Vargas Zúñiga<sup>245</sup>: “El nacimiento del Teatro Independiente es uno de los hechos teatrales más trascendentales en la historia del teatro reciente. En el periodo comprendido entre mediados de los sesenta y finales de los setenta nacieron en Andalucía numerosas compañías repartidas por toda la geografía, con el doble objetivo de conseguir una renovación tanto política, como estética”. Más adelante Vargas Zúñiga reconoce que los propios orígenes del Centro de Documentación, es decir de las estructuras que sostienen y organizan la parte institucional del teatro actual en Andalucía, “...hunden sus raíces en los principios escénicos planteados por el Teatro Independiente.”

El sentido de vivir el teatro como una religión o como una militancia, según quien y cómo se mire, hizo que los grupos se definieran a través de manifiestos que actuaban a modo de decálogo de comportamientos e interés, deberes y derechos (algunos). Prueba de ello puede ser este manifiesto en el que se define el teatro en España, apuntando desde su visión lo que es y lo que debiera ser. Transcribo el perteneciente a Los Goliardos<sup>246</sup>, uno de los grupos independientes pioneros en este país y que se convirtió en el manifiesto por excelencia, aquel que mejor expresa lo que se quiere conseguir:

---

<sup>245</sup> Directora del Centro Andaluz de Documentación de las Artes Escénicas, con motivo de la exposición “Años 60-70: Teatro Independiente en Andalucía, el origen del presente.”

<sup>246</sup> “Goliardos,” jóvenes medievales de humor inmoral.

LO QUE ES	LO QUE DEBE SER
La realidad teatral española puede ser considerada como clasista y enajenante.	La realidad teatral española debería ser abierta y socialmente integradora, comprometiéndose con problemas auténticos localizables en nuestras estructuras.
1/ La estructura empresarial, elemento capitalista en la relación de producción que supone la actividad dramática satisface la demanda de una clase concreta. El teatro está vendido a una clase social que puede pagarlo: la burguesía.	1/ El teatro debería estar al alcance de toda la sociedad y no ser nunca privilegio de una clase opresora.
2/ Esta clase social exige un teatro que sirva de coartada a su alienación vital. Un teatro colaboracionista, mítico y digestivo.	2/ Debería ser testimonio y denuncia de nuestra realidad. Un teatro de guerrilla desenmascarador y purgante.
3/ Para la burguesía el arte -artículo de lujo- tiende a una exposición de su realidad. A esto lo llaman Realismo. En el teatro esta tendencia desemboca en el Naturalismo escénico, con carácter exclusivista.	3/ El arte -producto de consumo- se refiere inexorablemente a una realidad objetiva: hechos concretos y no ideas abstractas. El teatro debe desembocar en un realismo crítico, pues el arte es transposición.
4/ La idea determina el acto. El autor es siempre el centro del hecho teatral.	4/ El acto determina la idea. El autor es solo el precedente del hecho teatral.
5/ El hombre de teatro está también alienado por la situación. Nombre en el cartel, escaladas por vías no profesionales, tiranía de un horario de trabajo, salario percibido a destajo, desamparo oficial, carencia de asociaciones reivindicativas. Estos son los factores que crean una competencia ilícita o imposibilitan su profesionalidad.	5/ El hombre de teatro debe imponerse una toma de conciencia. Debe entender el teatro como un medio y no como un fin. Un medio de comunicación social, no solo de supervivencia. Antes que hombre de teatro es hombre.
6/ El hombre de teatro desprecia todo aprendizaje. Trabaja irracionalmente y confía en lo que llama intuición como elemento incitador de un éxtasis romántico.	6/ El hombre de teatro, como ser histórico, debe asumir la creación progresiva de otros hombre y tratar de enriquecerla. Esto es la técnica, e incorporarla exige un aprendizaje.
7/ Dentro de esta situación hay posturas falsamente progresistas: el arte por el arte, la técnica por la técnica y la cultura como producto de la moda.	7/ No hay forma sin fondo y no hay fondo sin forma. Escindirlos es también una evasión.



“NOSOTROS entonces, convencidos de que estamos ante un problema de estructuras, de que todo planteamiento individual supone una inserción inexorable en las mismas y de que la última categoría del hombre es la de ser social, creemos que la única solución supone un enfrentamiento a ese mismo nivel, y por ello: DEFENDEMOS NUESTRA OPCIÓN POR UNA EXPERIENCIA COLECTIVA DEL TEATRO.”

Con este manifiesto del grupo Los Goliardos se deja clara la visión que del teatro oficial español se tenía y, por el contrario, el deseo de lo que debería ser. Por lo tanto, un manifiesto que actúa a modo de faro para muchos otros grupos, y que apunta una definición de lo que debería corresponder a la denominación “Independiente”.

Pero este no fue el único manifiesto. Otro de los grupos emblemáticos y uno de los más serios y coherentes con sus postulados fue Ditirambo, Teatro Estudio, coherencia cuya auto exigencia terminó por destruir al propio grupo. Les unía una misma ideología entendida en términos muy amplios más allá de los estrictamente políticos o sociales; lo que buscaban era una misma actitud ante lo que llamaban “las estructuras”, “ante esa sociedad maquinal e inhumana que nos rodea”, en definitiva, una misma filosofía. Propusieron un “Teatro de grupo”<sup>247</sup> con las siguientes características:

1. “Frente a un sistema económico capitalista, el Teatro de Grupo funciona cooperativamente.
2. Frente a una creatividad individualizada y en jerarquía de poderes, el Teatro de Grupo crea colectivamente mediante una dialéctica de las funciones.
3. Frente al teatro de evasión, el Teatro de Grupo plantea un “teatro de descubrimiento”, que aporte al espectador desde perspectivas muy diversas una análisis socio-político-existencial de la realidad que le rodea.
4. Frente a un naturalismo ramplón y de cliché, el Teatro de Grupo investiga nuevas formas de expresión y prepara a sus actores técnicamente de acuerdo a ellas.”

Como algunos otros, Ditirambo, Teatro Estudio fue un grupo muy preocupado en establecer un nuevo tipo de relación con el público al que, según ellos, el teatro oficial y comercial estaban engañando o mal formando, mostrando una imagen parcial y obsoleta del hecho escénico. Por eso, preocupados y ocupados en esta tarea de conseguir una comunicación más emotiva que intelectual, más orgánica que simbólica y abstracta, más vivencial que preciosista, relegan la estética y la perfección expresiva a un segundo plano y se centran en la pureza de esa comunicación.

Antonio Sánchez Trigueros<sup>248</sup> en la introducción al catálogo de la citada exposición, define -y valga como resumen de lo expuesto- el Teatro Independiente de la siguiente manera: “El Teatro Independiente en España es

<sup>247</sup> Luis Matilla y el Grupo Ditirambo. *La maravillosa historia de Alicia y los intrépidos y muy esforzados Caballeros de la Tabla Redonda*. Campus. Madrid. 1978

<sup>248</sup> Natural de Málaga y catedrático de la Universidad de Granada. Hombre vinculado con la gestión y la formación teatral en Andalucía siempre desde la universidad. Catálogo de la exposición “Años 60-70: Teatro Independiente en Andalucía, el origen del presente.”

un fenómeno alternativo al teatro comercial, que, con orígenes más o menos evidentes en los Teatros de Cámara<sup>249</sup> y los grupos universitarios pero con proyectos más estables, nace en los años sesenta del pasado siglo como resultado escénico paralelo y acorde con la contestación social y resistencia a la dictadura que en esa misma década venía organizándose con muchas dificultades en el seno de ciertos núcleos intelectuales y culturales, en la agitación del mundo universitario y en el mismo seno de los sindicatos franquistas, cuyas elecciones empezaban a obtener resultados desestabilizadores. Eran propuestas muy comprometidas, imaginativas y críticamente variadas, que a través de la acción teatral canalizaron el incontenible impulso de libertad de muchos sectores de la vida española que luchaban por forzar el sistema coercitivo oficial, ensanchar al máximo los cauces permitidos y aprovechar las contradicciones y grietas que el propio sistema dejaba al descubierto. Los resultados fueron desiguales, pero en conjunto el Teatro Independiente tuvo repercusiones muy positivas en la investigación del lenguaje escénico, en la autoformación del actor, en la creatividad de la dirección escénica, en la búsqueda de nuevos espacios, en el encuentro de nuevos públicos, en el descubrimiento de autores extranjeros de interés, en el apoyo a los nuevos autores españoles, en una cierta y valiente recuperación de los clásicos y en la estela de buenos profesionales que dejó para la posteridad en todas las áreas de la dedicación escénica.”

## PERIODOS

Se establecen varios periodos generales a nivel nacional para poder estructurar este movimiento creativo<sup>250</sup>. El primero iría desde 1955 hasta 1965 y viene marcado por ser un tiempo dedicado a la formación y a las primeras experiencias; el segundo, mucho más corto, iría desde 1966 a 1969, solo cuatro años que se considerarían los inicios de los circuitos; un tercer periodo de 1970 a 1974 dedicado a poner en pie el planteamiento y la estructura profesional de las compañías. Estructura que se consideraba ya entonces como “combinada” porque entendían que no podían ser solo “profesionales”. Por último desde 1975 a 1980 que fue el periodo de desmantelación del Movimiento Independiente.

La primera etapa (1955-1965) viene dada por las iniciativas de los grupos de barrio, los TEUs y los teatros experimentales -que en aquel entonces se les consideraba así por ser los que mayor proyección geográfica alcanzaban con ese nuevo teatro-. Los componentes solían ser hijos o miembros de la

<sup>249</sup> Los Teatros de Cámara fue una alternativa creada por la Dictadura para que estos grupos se acogieran a ellos y estuviesen controlados. Se les permitía la representación de obras no usuales en España pero que eran reconocidas en el extranjero como piezas de autores importantes de la literatura universal como Peter Weiss, Bertolt Brecht o Jean Paul Sartre -esto daba una imagen exterior al régimen de permisibilidad-, pero por otro lado, solo les estaba permitido representarlas una vez, por lo que la proyección y difusión de esa obra y trabajo quedaba totalmente mermada. Así evitaban la propagación de esas ideas y organizaban una desesperanza en los grupos y en sus economías. La respuesta fue la itinerancia.

<sup>250</sup> Búfalo. *Para un análisis del teatro independiente en España*. REVISTA PIPIRIJAINA, nº 4. 15 junio 1974. Madrid.

burguesía liberal y de la pequeña burguesía. Muchos de ellos y tras este periodo, unos optaban por seguir sus carreras universitarias y profesionales o integrarse en el teatro comercial abandonando sus principios y otros, los menos, por seguir en la brecha del Independiente. Las representaciones de este periodo y sus remuneraciones eran tan escasas que apenas daban para cubrir los gastos de representación, y en todo caso, el remanente restante para el grupo no daba para mantener económicamente a sus miembros. Los déficits en muchos casos suponían el cierre de la aventura. Además este periodo está marcado por una férrea censura del Ministerio de Información y Turismo, dispuesta a penalizar con graves multas a aquellos grupos que osaran tergiversar el sentido de la obra autorizada. Y por si esto fuese poco, también tenían que luchar contra los fieles al llamado irónicamente “espíritu de Trento” dispuestos a denunciar todo aquello que arremetiera los valores de la fe cristiana.

La segunda etapa (1966-1969) es un periodo políticamente muy convulso y sucede en el país una serie de acontecimientos como el referéndum de 14 de diciembre de 1966<sup>251</sup> por el que se aprobó la Ley Orgánica del Estado, siendo el primer referéndum al que fue la población llamada a votar durante la Dictadura. También el caso MATESA recordado como el mayor escándalo financiero y la creación de dos sindicatos: Comisiones Obreras, con quien el Gobierno se vio obligado a negociar en 1966 y el Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios que sustituyó al tradicional SEU. Por último el mayo del 68 francés tuvo su eco en el 69 en España. Durante este periodo una serie de grupos comenzaron a ver posibilidades en una estabilización económica que les permitiera subsistir; los circuitos creados anteriormente necesitaban de ellos para afianzarse y crecer; se trabaja en un teatro más cercano a la realidad social, buscando en la tradición cultural y popular española y, también va mejorando la calidad de los componentes gracias a una mayor formación; por último, un apoyo de la burguesía liberal que en buena medida se convierte en sostenedora de este teatro.

La tercera etapa (1970-1974) viene definida por un éxito. El espectáculo “CASTAÑUELA 70” logra un reconocimiento tal del Teatro Independiente que lo lleva a afianzarse en la cartelera de Madrid en el Teatro de la Comedia. Este éxito demuestra que este teatro puede ser rentable y por consiguiente mejorar las condiciones de vida y de trabajo de sus miembros. Pero eso conlleva el acercamiento a las ideas del teatro comercial, abriendo pues una nueva crisis sobre los principios de este movimiento. Unos consiguieron cierta estabilidad, otros con la entrada en la dinámica comercial fracasaron y sucumbieron y otros se agarraron a la itinerancia más salvaje como medio de subsistencia. Pero ese desarrollo propició el periodo más enriquecedor del Movimiento Independiente en el que estaban censados algo más de cincuenta grupos, muchos de los cuales ya consiguieron una profesionalización plena con autofinanciación. Pero decirlo es fácil, vivirlo era difícil porque en las dinámicas comerciales, cuando un grupo hacía “temporada” en un teatro comercial las condiciones eran muy

<sup>251</sup> La Ley Orgánica del estado de 1966 promulgó la separación de los cargos de Jefe del Estado y Jefe de Gobierno, aunque Franco siguió ocupando los dos hasta 1972; aumento del número de procuradores en las Cortes; el asentamiento de la institución monárquica en España y la posibilidad de crear asociaciones políticas, como puntos más destacados de la ley.

duras: 50% para el empresario, 10% autores, resto para el grupo una vez descontado otros impuestos y gastos.

La cuarta y última etapa (1975-1980) viene dada por la muerte del dictador en 1975 y los primeros pasos a la Transición democrática. Todo ello conlleva un paisaje social y cultural diferente desde el que se vislumbra que algunas piezas quedaran fuera del puzle. Y el Independiente es una de ellas.

### 3. EL TEATRO INDEPENDIENTE EN MÁLAGA

Veamos a continuación como se vivió en Málaga este movimiento. Comprendamos sus antecedentes y, sobre todo, sigamos una estructura que nos permita comprender la situación en cada área presentada, porque si hasta la fecha la escena malagueña estaba centrada sólo en la “actuación escénica”, ahora empiezan poco a poco a surgir otras necesidades y a comprenderse la amplitud y el calado de una profesión que, con el tiempo irá aglutinando a otras profesiones y sobre todo, otros campos de estudio que consideraremos en esta investigación.

#### *La enseñanza del arte dramático*

Tres escuelas o centros de formación y producción fueron las referencias más notables a las que ya hicimos referencia en la parte primera de esta tesis. La escuela del Teatro ARA dirigida por Ángeles Rubio-Argüelles, la academia de la popular actriz Guillermina Soto y el centro oficial de estudios Escuela Superior de Arte Dramático, integrada en el Conservatorio.

La Málaga de la Dictadura y su -llamémosle- monopolio escénico centrado prácticamente en el Teatro ARA como único centro productor de teatro, no había conseguido despertar el interés por la formación escénica en su plenitud. Como hemos visto, el propio Teatro ARA mantenía su propia escuela privada que actuaba más a modo de cantera para escoger a los actores de su compañía que como un verdadero centro académico con un elaborado plan pedagógico.

La otra opción era Guillermina Soto, pero este proyecto de la actriz se limitó a unas clases de declamación en el propio salón de su casa. No fue continuo ni ambicioso, con una formas de enseñanza tradicional de estilo arcaico y obsoleto para la nueva sociedad.

Solo el proyecto oficial de la Escuela Superior de Arte Dramático consiguió una cierta renovación con la incorporación de actores y directores procedentes del Teatro ARA que, en disensión con su directora, habían optado por la vía oficialista donde al menos se ofreciera un plan de estudios en consonancia con los planes homologados de arte dramático nacionales y además, les aseguraba un futuro en la profesión como docentes, ya que como actores, actrices o directores de escena, no habían conseguido el éxito necesario para vivir de ello y aún, en este caso, la Málaga de entonces no ofrecía posibilidades para vivir de la profesión. La docencia se presentaba como la única salida viable que recompensaba los esfuerzos anteriores y permitía seguir dedicados a la profesión que amaban. En un principio, las enseñanzas fueron limitadas y la formación del profesorado casi autodidacta. La mayoría habían obtenido el título en la ESAD de Córdoba o Madrid presentándose por libres y contando con el apoyo de Ángeles Rubio-Argüelles que actuaba de anfitriona y amparadora de sus pupilos, casi todos ellos actores de su compañía.

Afortunadamente todo esto empieza a cambiar con los nuevos planes de estudio y el proceso democratizador. La “familia de arte dramático” ya no tiene sentido y existen retos y obligaciones que se deben cumplir. Unas exigencias ministeriales que ejercen de control sobre la enseñanza que paulatinamente va sufriendo modificaciones y avances mediante la incorporación de diferentes especialidades (Interpretación, Dirección de escena y recientemente Musical), lo que dispara el prestigio de la escuela y la convierte en un buen referente, no solo por su programación sino por la incorporación de muy buenos alumnos y alumnas a las cabeceras de cartel del panorama teatral y cinematográfico español e internacional.

Esta transformación se producía a la par que se consolidaba la democracia en España. De un reducido grupo de profesores -casi todos ellos compañeros de ARA- se pasa a una numerosa plantilla con profesores especialistas en distintas materias, procedentes de diferentes lugares del Estado y con planes de estudios detallados y rigurosos. De la idea provinciana del terruño se ha pasado a una visión de proyección. La ESAD de Cabanillas tenía poco que ver con la de Leo Vilar y ésta a su vez, con la de Oscar Romero, por citar tres directores responsables de los planes de estudios en las diferentes etapas de la Dictadura, Transición y Democracia.

Málaga ha sido siempre una ciudad exportadora de creadores y, en el caso que nos ocupa, de actores y directores de escena. No han existido jamás planes ambiciosos destinados a absorber buena parte del potencial creado por los centros docentes. Málaga ha formado y a la vez ha obligado a la salida inmediata de sus formados. Ello repercute y genera comportamientos muy diversos.

Los alumnos y alumnas al titularse deciden marcharse a Madrid -principalmente- para probar fortuna en un gran centro de producción. La experiencia puede resultar positiva para una mínima parte, pero el resto vuelve o se queda en la capital dedicándose a otros menesteres que nada tienen que ver con su carrera, acabando ahí su experiencia escénica o, en todo caso acercándose a ella desde el teatro amateur. Lo normal en Madrid para la mayoría es la decepción. ¿Qué hacer? Volver a tu tierra. Pero Málaga no puede absorber tantas promociones anuales y las compañías residentes suelen tener un sistema hermético de producción, tienden a grupos estables y no suelen abrirse, salvo contadas excepciones a contratar actores diferentes para cada producción. La solución: crear una compañía propia. Esto hace que el censo de compañías de Málaga se encuentre desproporcionado para su oferta de mercado.

En los años 80 coincidentes con la explosión creadora y con la visión de futuro de la profesión existente, un 90% de los egresados se marchaban a Madrid. En la década de los 90, con la creación de los circuitos, el establecimiento del mercado, la dinámica de los teatros autonómicos y las iniciativas provinciales, se reduce el porcentaje de forma notable a un 70% aunque la cifra vuelve a subir con la decepcionante comprobación de que Málaga carece de una política escénica que atienda y amplíe su propio mercado. Hoy, aunque no es objeto de estudio de este trabajo, vuelve el péndulo a mostrar la tendencia de Madrid como una huida hacia adelante, ya



que la crisis ha mermado aún más las escasas posibilidades de encontrar trabajo en su tierra.

La influencia de algunos nombres propios que llegan o retornan a Málaga, fue determinante, en algunos casos, para esta evolución positiva y plural de la escena malacitana. Los nombres de Miguel Alcobendas, Miguel Romero Esteo, Jacinto Esteban, Luis Jaime Cortez y Jesús Franco colaboraron a que el teatro malagueño incorporase diferentes y nuevas maneras de hacer teatro.

- Miguel Alcobendas regresa de Madrid y trabaja con gente joven del instituto de Gaona (Vicente Espinel) la obra de Bertolt Brecht *El proceso de Lucullus*. Genera motivación en jóvenes que posteriormente se convierten en una de las columnas importantes del teatro joven malagueño.
- Miguel Romero Esteo regresa de Madrid y trabaja para la Universidad creando talleres de formación y realización de espectáculos teatrales y poéticos. Aportó en el campo formativo técnicas de trabajo interpretativas no usuales y sobre todo conceptos fundamentales en el campo de la dirección de escena. Su trabajo mucho más tarde al frente del Festival Internacional, abrió los ojos a nuestros creadores sobre otras realidades en los campos expresivos de la escena.
- Jacinto Esteban regresa de Madrid y quiso aportar un lugar de creación escénica para pequeños espectáculos de café teatro y recitales (calle Ollerías,49) así como una visión del teatro comercial ausente en nuestra ciudad y provincia. Su experiencia de café-teatro fue fallida porque no consiguió que Gobernación se la autorizara.<sup>252</sup>
- Luis Jaime Cortez llega de Córdoba (Argentina) y se incorpora a la E.S.A.D. Aporta en el terreno formativo la idea de la metodología interpretativa en el trabajo del actor, la de unidad de estilo en el del director y muy especialmente, se empiezan a conocer las metodologías referentes al psicologismo de Stanislavski y al social de Brecht. Su influencia artística fue notable en el grupo Tesis Pequeño Teatro.
- Jesús Franco regresa de Madrid de trabajar muy especialmente con la compañía independiente Ditirambo en la que aprende una metodología de trabajo específica para las obras pertenecientes al teatro ritualista, ceremonioso e imaginativo de autores como Romero Esteo o Luis Riaza y aporta unos criterios rigurosos de organización grupal y de debate ideológico permanente.

### *Los centros motores del impulso renovador*

Podemos destacar tres núcleos motores de iniciativas escénicas, si bien hay que ajustarlos a las épocas. Durante la dictadura ya hemos dejado

<sup>252</sup> ANEXO ESCRITO Nº73: Solicitud de Jacinto Esteban para la apertura de su café-teatro 6 junio 1970 (doc.2), y orden de denegación con fecha 30 de julio (doc.1). Los motivos son: uno de índole física o espacial -consideran que la colocación y ubicación de la tarima sería peligrosa para las dimensiones del local- y otra de índole moral -consideran que en la decoración del bar es “atrevida” y hay frases escritas que “rozan las buenas costumbres”-.

constancia que el Teatro ARA es el único motor de la actividad escénica, sin desmerecer a las escasas y eventuales agrupaciones aficionadas o al indomable Miguel Pino que con sus títeres infantiles recorría el país entero sin depender de nada ni nadie, salvo de sus patrocinadores comerciales. Pero esta iniciativa no generaba empleo a excepción de su propia familia, no contaba con agentes externos y aunque con notable éxito teatral y popular -pocos son los que no conocen a *Peneque el valiente*- jamás formó parte de ningún colectivo o asociación teatral.

Así pues, ARA era el centro motor de la actividad escénica con sus representaciones y sus festivales de teatro grecolatino.

Posteriormente y a medida que ARA se debilitaba hacia el final de la Dictadura e inicio de la Transición política, desde la ESAD se generaron agrupaciones de alumnos/as y ex alumnos/as que decidían constituir grupos de teatro en un principio aficionados y posteriormente iniciaban el camino hacia la profesionalidad. El caso más notable de aquella época fue el de Tespis Pequeño Teatro. Este grupo constituido por profesores y alumnos de la ESAD fue el que consiguió mayores logros y reconocimientos en aquel periodo. Es cierto que contaba con una buena estructura organizativa, con un profesional muy bien preparado para las puestas en escena y con la disposición de la infraestructura de la Escuela para la ejecución de sus planes. Al margen de la creación del grupo escénico, la ESAD se fue convirtiendo en un lugar de encuentro de teatreros porque organizaban eventos que atraían a la cada vez más amplia familia teatral. Las celebraciones del Día Mundial del Teatro, acompañadas de representaciones o de conferencias de personas notables de la escena, convertían a la escuela en un foco de atención. Ese periodo se completaba con la aparición de los independientes, a veces solidarios con la ESAD, a veces radicalmente enfrentados y cuyo motivo indiscutible era las ventajas con las que contaba Tespis respecto al resto de los grupos que tenían que trabajar sin nada o lo conseguido por ellos mismos.

A este periodo final de la Dictadura e inicio de la Transición hay que sumarle la Universidad que desde sus dos puntos neurálgicos: Comedores Universitarios en El Ejido y la Facultad de Filosofía y Letras (San Agustín), se convirtieron en el epicentro de la actividad teatral.

En los Comedores una programación continuada semanal en periodo docente, acercó a Málaga las representaciones del teatro independiente español reuniendo a un público que solía llenar el espacio teatral. Y también organizado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria como complemento a la actividad de programación de espectáculos, se iniciaron una serie de cursos, seminarios y talleres dedicados a la formación teatral que complementaban la formación académica de la ESAD y que atraía a otro tipo de alumnado, aquel que no quería comulgar con el academicismo de la ESAD, con sus tres años de estudio de diplomatura -cuatro si no se disponía del título de bachillerato por aquel entonces- o bien, que buscaba una enseñanza más novedosa y en algunos casos radical para el momento. Uno de esos grandes aciertos de la Universidad fue contar con Romero Esteo al frente del Aula de Poesía y del Aula de Teatro desde el que realizó una excelente programación y

organizó cursos de formación. También preparó la puesta en escena con jóvenes universitarios de tres producciones emblemáticas en la historia del teatro malagueño: *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca, *La pájara pinta*<sup>253</sup> de Alberti y el montaje ceremonioso de *La vida es sueño* de Calderón, ambos representados en el patio de San Agustín. Posteriormente con la preparación de *Yvone, princesa de Borgoña* de Michel de Ghelderode terminó la experiencia en la que el alumnado no soportó por más tiempo las -para ellos- exigentes minucias de Romero Esteo en la puesta en escena y no se llegó al estreno de la obra.

Lo importante es que la Universidad se convirtió en un verdadero centro de atención teatral. Era el lugar adecuado para ir a ver teatro no comercial, para formarse en breves y variados cursos y una plataforma oficial de exhibición de las propuestas del teatro malagueño hasta la fecha olvidado y descuidado.

### *Los centros difusores de la experiencia*

Tras lo expuesto se deja constancia de que la Universidad se convirtió en un centro difusor de teatro ya que no solo producía los trabajos de los asistentes a sus talleres de teatro, no solo programaba compañías foráneas sino que también tenía un hueco para las compañías malagueñas. Muchos fueron los estrenos de los grupos locales en el teatro de los Comedores universitarios y este espacio fue testigo de la evolución del teatro local.

Así fue hasta que con la democracia incipiente, la retirada de la Universidad del núcleo urbano de la ciudad y el reparto de funciones con los nuevos poderes establecidos (la Universidad a la formación y la Administración pública a la cultura), se deja de programar, los talleres se pierden, recuperándose posteriormente aunque en un ambiente ya puramente universitario, sin implicación de la ciudad y se distancia de las agrupaciones locales que empiezan a encontrar un hueco en las distintas ofertas que las instituciones ponen a su alcance.

Francisco J. Corpas, Chencho Ortiz y Adelardo Méndez Moya son los tres nombres que cubrieron la actividad teatral de la Universidad en la última época. Tal vez el periodo de Corpas fuera el más completo ya que a los talleres de formación del alumnado universitario hay que sumarle la edición de unos cuadernos de investigación del teatro contemporáneo que contienen firmas de investigadores y creadores de nivel nacional. En esos cuadernos se reflejan buena parte de las conferencias que sus autores habían impartido previamente en unas jornadas de teatro contemporáneo organizadas por el Aula de la Universidad.

Por su parte Chencho Ortiz, impartía unos talleres de iniciación llamados "Talleres base" con los que realizó distintas puestas en escena. Y Adelardo

<sup>253</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 171 y 172: Fotografía de *La pájara pinta* dirigida por Romero Esteo y representada en el patio de San Agustín, antigua facultad de Filosofía y Letras. (Málaga). Cartel publicitario del espectáculo.

Méndez Moya se centró en ciclos de lecturas dramatizadas para dar a conocer textos de autores nacionales, si bien, este último ya no corresponde al período de estudio de este trabajo.

### *La terminología identificativa*

El modo en que los diferentes participantes convergían en torno a una idea colectiva, recibía distintas denominaciones, si bien todas expresaban lo mismo. Sin embargo y, aunque de modo algo arbitrario y de forma natural, se fue entendiendo que los colectivos propios del llamado Teatro Independiente, se autodenominaran “grupos” quedando el término de “agrupación” asociado más al teatro aficionado y el término “compañía” al sector comercial. Así pues y aunque no hubiera nada definido al respecto ni siempre se cumplieran estas denominaciones, ya formaban parte del argot del sector. Todo se complicaba aún más cuando dentro del propio Teatro Independiente local se daban diferentes categorías. Estaban los que no pretendían vivir en el futuro del teatro (aficionados), aquellos que combinaban su entrega artística con trabajos de otra índole que les permitiera obtener un sueldo (semiprofesionales) y aquellos que se entregaban a la actividad escénica y a su propio colectivo consiguiendo vivir única y exclusivamente de la actividad (profesionales).

Pero aún así, las paradojas en este campo eran inmensas. La precariedad era tal que ninguna fórmula se mantenía por sí sola. Los profesionales apenas podían vivir de ello y quienes lo hacían, eran criticados porque los medios para hacerlo distaban de los supuestos principios del teatro Independiente; los semiprofesionales se mantenían en un permanente limbo a la espera del salto necesario que nunca llegaba, porque ni se producía una ampliación de los circuitos profesionales ni espectáculo cuyo éxito rotundo les abriera el acceso al estatus profesional. Tal vez los más cómodos y coherentes con su situación eran los aficionados que, sabiendo en todo momento cuales eran sus pretensiones, no entraban en ningún desequilibrio. La situación se complicaba aún más ante la carencia de circuitos definidos para cada colectivo, (aficionados, semiprofesionales y profesionales), lo que impedía establecer límites entre ellos. Además hay que añadir la actitud de ciertos colectivos que, desesperados por encontrar la estabilidad, renunciaban a la coherencia con sus ideales frente a la de aquellos que, fieles a sus planteamientos eran condenados a la precariedad extrema.

### *Los procesos de producción y diferenciación*

Ya se expuso en la primera parte de este trabajo en el capítulo referido al Teatro ARA, cual era su modelo de producción bajo una estructura jerarquizada y monolítica guiada exclusivamente por los criterios personales de su propietaria. En cambio, con los grupos independientes y en su afán por ejercer y permear los valores democráticos en todos los ámbitos sociales y profesionales, se da paso a un nuevo modo de actuar basado en la participación colectiva donde prima el respeto a las diferencias de opinión y la toma de decisiones consensuadas.

Probablemente por lograr ese obligado consenso, se hayan perdido propuestas interesantes, pero es cierto también que esa búsqueda consensuada para conseguir el texto adecuado para el grupo, ejerció el respeto entre sus miembros y aunque provocó airadas discusiones, desarrolló el arte de la estrategia para alcanzar la meta sin dejar heridos por el camino, o al menos esa fue la intención.

En algunos colectivos, el fuerte liderazgo del director hacía apenas discutible sus propuestas mientras que en otros, los debates se eternizaban. Las características de selección del texto ya no solo tenían que ver con el orden interno del grupo: número de actores y actrices, presupuesto disponible, tiempo de ejecución sino que también se empezó a pensar en el público al que se iba a dirigir el trabajo, los lugares de representación y los posibles circuitos externos de exhibición. Es decir, los objetivos del Movimiento Independiente comenzaban a calar en los grupos malagueños y tanto la creación de nuevos públicos como su acercamiento al teatro, propició que las necesidades técnicas no fueran obstáculo para representar en cualquier lugar de la ciudad por cutre e inadecuado que fuera el espacio.

Motivados por la máxima de “el teatro a las fábricas” se realizaron conatos de actuaciones a las puertas de las escasas industrias malagueñas y de las grandes naves de operarios de las zonas de Martiricos y Camino San Rafael. Había que seleccionar el texto que posibilitara un modelo de espectáculo medio callejero medio de salón, es decir, algo ambivalente que permitiera presentarlo tanto en una acera, callejón o paseo como en un salón de una parroquia o de una asociación de vecinos. Ese “llevemos el teatro a todas partes y de cualquier manera” dio más de un disgusto en la seguridad de los elencos provocados por accidentes por tomas eléctricas defectuosas, hundimiento de tablaos, etc. Obviamente, se requería la osadía de la juventud para poder hacer esto y ese planteamiento pudo llevarse a cabo porque por aquel entonces el teatro malagueño ya estaba dividido en dos generaciones: la veterana y la joven. Los veteranos estaban dedicados a la formación teatral o al teatro amateur, y por tanto, imposible plantearse la profesionalización. Y los jóvenes luchaban por ser profesionales aunque, de momento, tendrían que continuar cultivando su sueño entre trabajos ocasionales y ayudas familiares.

Que existiera esa división hizo mucho daño al repertorio teatral. Los grupos no podían seleccionar textos con papeles para edades medias o mayores. Antes bastaba que la obra se trabajara en clave de farsa -siéndolo o no- o, en todo caso que una fuerte caracterización expresionista le permitiera ocultar su evidente juventud. Pero a medida que se avanza en el proceso democrático y se produce el cambio de lenguaje estético, se empieza a demandar la credibilidad en la escena, lo convincente.

Ya no es tan importante el mensaje o el enfático discurso contra lo represivo en cualquier orden, ahora el público empieza a demandar emoción y para ello es necesaria la credibilidad. La juventud de los repartos impedía dicha credibilidad en personajes de edad y encontrar en Málaga a actores veteranos que quisieran trabajar en las compañías de jóvenes era complicado, entre otras cosas porque la mayoría de ellos se habían formado en ARA y trabajaban en



otras ocupaciones pues el teatro jamás les permitió vivir de ello. Sólo a partir del año 2000 es cuando se puede empezar a disfrutar de repartos ajustados a la edad de forma natural, pues ha habido que esperar a que esa joven generación del teatro independiente madure y a que otros de generación anterior hayan logrado encontrar hueco en la profesión gracias precisamente a su avanzada edad.

Como consecuencia de este desfase de edad no se podían seleccionar los repertorios deseados y, de hecho, hubo muchos títulos que quedaron relegados al olvido en la carpeta de proyectos de las compañías que ya quedaron desfasados.

Solamente Tespis, pequeño teatro, fue un colectivo amplio, más bien numeroso, incluso cuantioso. Esta era una de las razones por las que los demás grupos no lo aceptaban como uno de la “camada”. Tespis surgió en el Conservatorio y Escuela Superior de Arte Dramático y estaba formado por algunos miembros del profesorado, del alumnado y algunos amigos y amigas que participaban en aspectos colaterales en calidad de colaboradores. Con esta base y contando con la infraestructura y el apoyo de la institución formativa no tenía por qué temer a las dificultades logísticas que entrañaba el ser un colectivo amplio. Los papeles principales siempre eran encabezados por los profesores y el alumnado tenía el papel vitalista de coro o de secundarios: *El retablo del flautista* de Jordi Teixidor, *Antígona* de Sófocles, o incluso *Danza macabra* de Strindberg fueron escenificados con un amplio cartel. La puesta en escena de *El retablo del flautista* respondía a ese concepto de teatro-fiesta-denuncia que lo mismo se representa en una plaza pública que sobre un escenario con cortinas de terciopelo; y el público agradecía tanto la vitalidad de los jóvenes actores como la posibilidad de contemplar un amplio elenco sobre el escenario cuando lo habitual era ver de tres a cinco actores.

La mayor expresión de lo expuesto llegó con un montaje llamado *La loca fiesta de los Pepes*, en la que todo el escenario estaba ocupado por una larga mesa de celebraciones y tras ella una incontable cantidad de actores dando brindis a cual más estrambótico. Acudir a un festival no era una dificultad para ellos pues disponían con facilidad de un autobús; ensayar en un espacio para más de quince actores tampoco lo era ya que disponían de la sala Falla del Conservatorio. Pero ellos disponían del mejor sistema de organización posible para la época. Se dividieron las tareas perfectamente y los dos líderes del grupo asumieron sus responsabilidades con profesionalidad: Leo Vilar se encargó de la parte gerencial y administrativa y asumía la producción de los trabajos; Luis Jaime Cortez la parte artística, la dirección de escena y toda la propuesta estética. Fue excepcional y dio muy buenos frutos en cuanto a la organización y proyección de la agrupación alcanzando un nivel de representaciones fuera de nuestra provincia hasta ese momento inaudito. Y llegaron los reconocimientos a modo de premios por sus propuestas artísticas.

El profesor de expresión corporal nacido en la ciudad argentina de Córdoba, Luis Jaime Cortez, era un actor que se marchó de su país durante la dictadura y recaló en nuestra ciudad donde consiguió una plaza de profesor. La buena y amplia formación académica de los actores argentinos hacía que sus



clases fueran siempre magistrales ante un alumnado desconocedor de los métodos más básicos que llevaban años funcionando por el resto del mundo mientras que España quedaba aislada y Málaga era ajena a todo ello. Su formación y habilidad escénica permitió conjugar espectáculo con discurso y vistosidad.

El resto de grupos solían estar marcados por el hermetismo y ser reducidos en número. Ambas características eran inevitables en ese momento. El hermetismo estaba vinculado a la idea de “clan”, de “célula”. En definitiva, solo unidos y siendo pocos, podemos salvarnos. Era una cuestión de supervivencia pero también de dificultad para encontrar un número amplio de artistas que pensasen de la misma manera, que compartieran los mismos principios y, sobre todo que estuvieran dispuestos a trabajar siguiendo una única metodología.

En Málaga siempre se ha dado una gran disparidad en cuestiones estilísticas. Muy pocas veces nos hemos encontrado a varios grupos que hicieran lo mismo, bien diferencias de géneros o bien de estilos, pero muy pocas veces se ha dado esa similitud. En todo caso y en época más cercana a la actualidad cuando el mercado impuso sus reglas y dictó lo que triunfaba y lo que no, fue cuando se produjeron más coincidencias. Hasta esa fecha centrada en torno a los finales de los 90, la diversidad estilística fue un denominador común.

Otra razón para justificar el hermetismo de los grupos era su procedencia social que determinaba en buena medida las actitudes y las preferencias. Muchos grupos estaban muy vinculados a la idiosincrasia de ciertos barrios y zonas de la ciudad y otros por razones puramente ideológicas. Algunos pertenecían a parroquias cristianas, otros militaban en organizaciones políticas de izquierdas y otros formaban una amalgama de procedencias diversas aunque algo alejados del compromiso social o político.

Nada de esto servía. Poco a poco la realidad se iba imponiendo y las utopías se fueron desmoronando. Pero había un fuerte deseo en la colectividad escénica malagueña: alcanzar la profesionalidad. Se luchaba de todas las formas posibles para que los grupos pudieran dar el paso de una vez por todas y conseguir un mercado propio, un circuito estable que les garantizaran unos ingresos que les permitiera vivir de ello, aunque fuera con limitaciones pero sin depender de factores externos que sólo distraían y desviaban el foco de atención. Poder dedicarse al completo al hecho artístico era la consigna y alcanzarla con los modelos de producción existentes era imposible. Por eso, una vez finalizada la Dictadura y ya en los años 70, comenzaron a producirse ciertos movimientos entre colectivos que dieron lugar a fusiones con el fin de economizar, definir a los componentes netamente profesionales de los que aún no lo eran y potenciar un circuito de exhibición que comenzaba a diseñarse desde los ayuntamientos de la provincia y su Diputación.

Por tanto, hubo por un lado un criterio de defensa ante una crisis que estancaría a todos los grupos instalándose en el inmovilismo y por otro, hubo una intención de acercarse a nuevos modelos de producción propuestos por

las primeras instituciones democráticas ya a inicio de los 80. Es en esta década cuando con el impulso institucional y democrático se consigue la profesionalidad. El establecimiento de circuitos de exhibición y la política de ayudas económicas lograron que comenzasen a conformarse los primeros colectivos netamente profesionales.

Cuando se toma conciencia en España de que se pertenece a un movimiento denominado Independiente, los agentes teatrales malagueños estaban inmersos aún en la relativa comodidad del teatro ARA y nadie se planteaba dedicarse a la escena como profesión. Si acaso, se procuraba compatibilizar la dedicación teatral en la compañía ARA o en cualquier otra agrupación aficionada con los estudios o el trabajo.

Sólo cuando el movimiento Independiente comienza a flaquear en el ámbito estatal (Madrid y Barcelona), es cuando aquí se empieza a valorar como una posibilidad coincidiendo las primeras identificaciones locales con la desaparición paulatina del teatro independiente a nivel nacional.

#### 4. RELACIÓN DE GRUPOS MALAGUEÑOS DE TEATRO INDEPENDIENTE Y SUS ESCENIFICACIONES

Veamos ahora como fue el proceso descrito anteriormente en el nivel local:

TEATRO ESTUDIO 68 fue el primer grupo de teatro independiente surgido en Málaga capital con fecha de registro diciembre de 1967, cuyo director, Miguel Alcobendas había dirigido el TEU en Barcelona y posteriormente trabajó en la creación de LOS GOLIARDOS, uno de los grupos pioneros y emblemáticos de este movimiento teatral surgido con anterioridad al Festival Cero<sup>254</sup> de San Sebastián, festival que fue punto de encuentro y cierre del movimiento teatral.

Invitado por jóvenes del PREU (preuniversitarios) y apoyándose en otros actores y actrices de cierta trayectoria como Ana Pajares, dirigió y adaptó dos textos teatrales *El proceso de Lucullus* de Bertolt Brecht e *Historias para ser contadas*<sup>255</sup> del autor sudamericano Osvaldo Dragún, texto que conecta con la tradición del teatro popular, que no populista. Se estrenaron con dos o tres meses de diferencia. *El proceso de Lucullus* tan solo se representó en dos ocasiones, mientras que *Historias para ser contadas*<sup>256</sup> se representaba en espacios al aire libre y fue estrenada en el recinto Eduardo Ocón del Parque de Málaga y posteriormente se presentó en Casabermeja, El Ejido (Almería), Granada, Yunquera (Málaga),... Se mantenían con la cuota de sus socios de “una peseta diaria”. Estaban adscritos al método brechtiano. Para ellos el texto y el montaje estaban en el mismo grado de interés y uno no supeditaba al otro. Conocían lo que se hacía en el extranjero gracias a la información que les aportaba su director (Alcobendas y su relación con el grupo Los goliardos).

Posteriormente trabajaron en dos nuevos textos que no fueron estrenados: *El vuelo de Linbberg* de B. Brecht y *Biderman y los incendiarios* de Max Frisch. Lo más notable fue la aparición de la obra de Brecht en el panorama teatral malagueño así como la incorporación de autores y géneros teatrales inusuales en la Málaga de entonces: Oswaldo Dragún, Max Frisch, etc. Lamentablemente, la prematura desaparición de este grupo retrasó algunos años la definitiva incorporación en el panorama de la escena local esta línea de trabajo basada en la sátira social.

El diseño y la ambición de este colectivo dirigido por Miguel Alcobendas, hombre de gran cultura, pudo haber significado el despegue definitivo del teatro moderno malagueño. De entrada, su concepto de puesta en escena sorprendió y cautivó a los espectadores de entonces: el trabajo de los actores con

<sup>254</sup> El Festival Cero celebrado en San Sebastián en 1970, fue controvertido porque allí se vio que tanto las presiones administrativas, como las propias contradicciones del Movimiento Independiente, abocaban a su desaparición. Ditirambo opinaba que solo “una unión nacida de una dialéctica objetiva y afirmativa hubiera podido sentar las bases iniciales a partir de las cuales elaborar un sistema de lucha y defensa contra las estructuras.” Pero la imposibilidad de lograrlo hizo que se viesan como “inmaduros, pedantes e ingenuos”.

<sup>255</sup> ANEXO IMÁGENES N° 173: programa de mano de la obra *Historias para ser contadas*.

<sup>256</sup> ANEXO IMÁGENES N° 174: cartel de actuación de la obra en el recinto Eduardo Ocón.

proyecciones visuales fusionadas con cante flamenco consiguió llevar al auditorio a altas cotas de emoción. Sin embargo, Estudio 68, registrado como grupo de “Cámara y ensayo” fue encontrando numerosas dificultades que, a la postre, acabaron con sus expectativas. Pero la semilla que dejaron sus componentes en los jóvenes espectadores de entonces alentados por el impacto de *El proceso de Lucullus*, marcó definitivamente su vocación teatral y consiguió que se crearan nuevas compañías al amparo de esta nueva visión de la escena que acabaron fraguando en el difícil panorama del teatro malagueño.

ESTUDIO 68 se nutría del conocimiento y de la amplia experiencia de Miguel Alcobendas. Había visitado distintos países con sus grupos de teatro, manejaba las nuevas técnicas de trabajo actoral, conocía a la perfección la literatura del compromiso y la utilizaba de tal modo que su labor logró cubrir ciertos déficits. Su grupo le daba tanta importancia al texto como al montaje, mimándolos con un rigor poco habitual en la experiencia teatral de Málaga. Diseñó unos cursos de formación teatral en los que ya se encontraban los grandes nombres de la historia moderna del teatro actual, desde Lessing a Meyerhold y cómo no, Stanislavski tratado con prudencia. Una década después profesores de la Escuela Superior de Arte Dramático que procedían de ARA, desconocían aún las características de este método.

La llegada posterior del profesor argentino Luis Jaime Cortez fue la única entrada de información y formación en metodologías. Así pues, hablamos de Alcobendas como de un profesional de la escena con una amplísima mirada sobre el teatro. No bastaba con formar a los actores en técnicas interpretativas, sino que había que dotarlos de una sólida formación, acercándolos a los textos clásicos de Platón, Aristóteles, Luciano, Quintiliano, Cicerón, Descartes, Spinoza, Lessing, Engels, Duchenne, Gratiolet, Darwin y otros, cuyo estudio pormenorizado logró aumentar no sólo la capacidad expresiva del actor sino también su espíritu crítico y dialogal. En resumen, el curso programado por Alcobendas para Estudio 68 se basaba en materias como teatro, cine, artes plásticas y literarias, producción y organización teatral y cinematográfica.

Poco después comenzaron las encerronas. Como ha quedado expuesto en la primera parte de este discurso, la Málaga teatral de entonces se personificaba en la figura de Ángeles Rubio-Argüelles, quien manejaba las influencias y el dinero pero sobre todo, temía perder el protagonismo y el afán de pasar a la historia por derecho propio como la única, la gran benefactora de la escena.

En 1972 comenzó en Benalmádena la Primera Semana de Cine de Autor y Ángeles Rubio-Argüelles presentó una película promocional sobre Macharaviaya y los Gálvez interpretada por actores de la compañía ARA. La pésima calidad de la película provocó en el auditorio un revuelo de tal magnitud que se produjo un altercado entre el público y algún actor, a pesar de lo cual, la dirección del Festival, (Luis Mamerto López-Tapia y otros profesionales del mundo cinematográfico), optó por continuar con la proyección, conscientes de las presiones a las que se vieron sometidos para incluirla en la programación.

Rubio-Argüelles culpó públicamente a Alcobendas de amotinar al público en su contra. Y aunque después se demostraría que no era cierto, el punto de mira ya estaba establecido y la venganza servida. La disputa saltó a la prensa. Pero la prensa también se había hecho ya eco de la polémica que suscitó la representación de la primera obra dirigida por Miguel Alcobendas en Málaga, *El proceso de Lucullus*. Si se lee el demoledor artículo del diario SUR<sup>257</sup> del día 8 de mayo del 68 escrito por Eulogio Merino, se podrá comprobar cómo una obra de B. Brecht representada en un instituto había bastado para motivar uno de los artículos periodísticos más incendiarios del régimen fascista. ¿Quién dijo que el teatro no removía cimientos? La ocasión estaba servida: Francia se encontraba bajo el impacto de sus revoluciones callejeras y en Málaga a un grupo de jóvenes estudiantes les da por montar un Bertolt Brecht. El peligro acecha, se necesita reacción.

Teatro Estudio 68 supuso un punto de inflexión en la historia del nuevo teatro malagueño y su desaparición ocasionó una profunda herida en el colectivo, a pesar de lo cual, aportó el germen de un nuevo modo de hacer teatro.

CASCAO está considerado el grupo que, sin tener nada que ver, continua la vía iniciada por Estudio 68, al menos cronológicamente ya que surgió en diciembre de 1971 aunque su primer trabajo escénico no apareció hasta 1974. Fue un grupo afincado en un barrio popular de Málaga, el barrio de La Luz donde tenían un local de ensayo en el que también realizaban algunas funciones. No fue un grupo profesional porque sus miembros tenían otras ocupaciones. Su líder era funcionario del ayuntamiento y los otros miembros procedían principalmente del sector docente. Aunque una de sus premisas iniciales era la de “buscar un grupo de personas que integraran diferentes profesiones y ámbitos sociales”<sup>258</sup> El nombre procede de la palabra “cascado” con la acepción de “desgastado”. Desde 1974 hasta 1978 año en que desapareció realizaron tres espectáculos: un infantil y dos para adultos. Durante el periodo de constitución hasta que estrenan su primer espectáculo se dedicaron a obtener formación y realizaron algunos ejercicios dramáticos con las obras breves de Tennessee Williams pero sin afán de presentarlos públicamente, aunque los intentos realizados fueron anulados por problemas con los derechos de representación y otras amenazas de la extrema derecha.

Independencia y autonomía eran sus dos valores primordiales y ello hizo que ni tan siquiera hicieran el intento de gestionar algún tipo de ayuda -por otro lado irrisorio en esa época en Málaga dada la despreocupación institucional por el teatro local- para no depender de nadie bajo ningún concepto y no crear ni crearse así compromisos que terminaran comprometiendo al grupo y sus creaciones.<sup>259</sup>

<sup>257</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 74: EULOGIO MERINO. *BERNEUERSTRASSE*, 48. *BERLIN ORIENTAL*. Diario SUR, Opinión. Pág. 7. Miércoles 8 de mayo 1968. Málaga.

<sup>258</sup> ANEXO IMÁGENES Nº175: Frase recogida del dossier de grupo presentado en la Muestra de Teatro Malagueño organizado por la Coordinadora de Teatro y Gabinete de Teatro de la Universidad de Málaga, 1978.

<sup>259</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 176: Anónimo amenazante recibido por la compañía.

Su director fue Carlos Guillermo Navarro y ejerció también de autor aunque aparezca en ocasiones lo de “creación colectiva” ya que era el que más conocimientos literarios, en cuanto a técnica de escritura se refiere, disponía. Tras la desaparición del grupo siguió con su afición literaria siendo autor de diferentes novelas. Pero la idea de “colectividad” fue una máxima del grupo y era una idea de “marca”, que después se aplicara de forma natural o forzada ya es otra cosa.

Una de las aportaciones a destacar de este colectivo es que realizó una obra infantil. El volcar la atención hacia los niños los ha convertido en el primer grupo independiente que lo hace. Después hay que esperar muchos años hasta la aparición del grupo Acuario en que se define netamente como teatro infantil y esa fue y ha sido hasta hoy día su consigna y su interés. En el caso de Cascao el interés sin duda vino motivado por la presencia de maestros dentro del colectivo que mostraron sus preocupaciones hacia este sector y se evidenció la necesidad de esta actuación. En Málaga solo los títeres de Miguel Pino se dedicaban al teatro infantil de forma profesional.

Su primer montaje fue *El juglar y el silencio*<sup>260</sup> texto original de Carlos Navarro y estrenado en 1974. Tiene su motivación básica en la emigración de muchos jornaleros andaluces para poder subsistir. Por lo tanto los elementos de lenguaje antropológico y cultural estaban servidos. El flamenco con temas populares y la iconografía del trabajo esforzado constituían la base expresiva del espectáculo. Una iluminación escasa y expresionista en concepción con el público cerca y al mismo nivel que los actores, centraba el espectáculo en un mensaje caliente y emotivo que servía para la identificación del espectador con el tema y la trama. La dialéctica estaba servida ya en el propio título: la necesidad de cantar o expresar y el silencio que amordaza. Este montaje entroncaba directamente con la estética de los realizados en su momento por el Teatro Lebrijano o por el incipiente La cuadra.

*Yupi- yu Yupi- yu*<sup>261</sup> estrenado en 1976 y de creación colectiva. En el participaron Antonio Díaz, Elvira Baena, Isabel León que se mantuvo como miembro hasta el final de la compañía, Mario González, Isabel Pérez, José Pereiro, Juana González y el propio Carlos Navarro. En este montaje trabajaron el cuerpo y usaron el mimo como medio expresivo<sup>262</sup> aunque lo literario y textual ocupara un tiempo importante en la puesta en escena. La temática estaba centrada en la relación del niño con la realidad y con la fantasía imaginando su relación con los objetos y con los adultos. Cuidaron mucho en la comunicación el público infantil al que iba dirigido.<sup>263</sup>

*Érase una vez*, estrenada en 1978 también firmada como creación colectiva pretendía desmitificar la historia tal y como nos la habían contado y cuestionar los hitos supuestos que habían constituido base del pensamiento de

<sup>260</sup> ANEXO IMÁGENES N° 177: Fotografía del espectáculo *El juglar y el silencio*.

<sup>261</sup> ANEXO IMÁGENES N° 175: Cartel del espectáculo.

<sup>262</sup> ANEXO IMÁGENES N° 178: Fotografía del espectáculo *Yu pi yu*.

<sup>263</sup> ANEXO IMÁGENES N° 179: Fotografía del espectáculo *Yu pi yu*.



la época. Todos los esfuerzos del montaje iban encaminados a esa idea<sup>264</sup> y prueba de ello también lo fue el tratamiento del espacio. Para demostrar que las cosas no tienen una sola lectura, se plantearon que la puesta en escena debía romper la frontalidad y la direccionalidad única del espacio a la italiana y usar además los pasillos circundantes al patio de butaca como espacio escénico. Así consiguieron que el montaje fuese atrevido, que dispusiera de un mejor ritmo y que el espectador tuviera un dinamismo mucho más activo que en los montajes habituales. En contra de lo que se pudiera pensar por la trayectoria del grupo y de la obra en sí, este fue su último montaje. Una crisis interna provocó el abandono de Carlos Navarro y otros miembros del grupo y quienes se quedaron al frente del mismo no pudieron o supieron seguir con el proyecto. Estos hechos siempre cuestionan la idea de lo colectivo.

AGUARRÁS fue un grupo creado por Rafael Parrado en 1973 sin historia previa. Surgió al montar Parrado que fue maestro la obra *Dios en el banquillo* de Manuel Heredia con compañeros suyos del colegio. Invitó a un joven actor Pepe Aparicio a que formara parte de la iniciativa y ambos decidieron darle una mayor proyección. Su nombre surgió al azar pero no pasa desapercibido su significado con lo corrosivo. Como era propio del momento para este tipo de grupos e iniciativas no contaban con ningún apoyo económico institucional pero sí con la cesión de un espacio para ensayar perteneciente a Los Salesianos. La proyección de futuro que querían darle al grupo hacia una “posible profesionalización” hizo que Parrado perdiera protagonismo como líder del grupo y se fuera arbitrando fórmulas más colectivas aunque el siguiera ejerciendo una labor de coordinación. A partir de la celebración del Día Mundial del Teatro de 1974 se produce una revisión del grupo, entran nuevos miembros, entre ellos Juan Hurtado el único del colectivo que hoy día sigue activo en la profesión. Sus primeras actuaciones iban más enfocadas hacia la poesía que hacia el texto literario dramático. Lo que denota un cierto interés previo por la puesta en escena disponiendo de una literatura que no condicionara en exceso el montaje. Era un grupo con mucho compromiso ideológico, notablemente de izquierdas: comunistas y anarquistas principalmente. Se produce una nueva incorporación proveniente de Madrid, el actor Jesús Franco que provoca una nueva crisis de crecimiento con el afán de acercar la profesionalización. Los primeros miembros van perdiendo protagonismo por disponer de su tiempo para sus compromisos laborales y el grupo entra en una fase de mayor dedicación con Ana Terrón, Pepe Aparicio, Juan Hurtado, Jesús Franco y el propio Rafael Parrado. El montaje de esta época que marcó una forma de hacer personal fue *Espectros* de Ibsen.

El grupo no se preocupa por “lo andaluz” como tema y se adaptan a las formas de lenguaje que sus actores traían de sus diferentes escuelas, por lo que el “habla” no estaba visto como un punto de confluencia cultural. Estaban más preocupados por asuntos políticos pero siempre con una mirada en lo “universal” más que en lo “local”.

---

<sup>264</sup> Cuando pasemos la barrera del control / cuando lleguemos a ver las ignorancias pasadas / cuando destapemos las argucias que nos han contado / seremos personas que nos comuniquemos / y que por esa razón nos estamos acercando. Texto con el que finalice el dossier explicativo del montaje *Érase una vez*.

Los lugares de exhibición de sus trabajos estaban ligados a actos culturales organizados por partidos políticos, sindicatos, asociaciones de vecinos,... y los espacios para ensayar eran variados y nunca disponían de un lugar fijo: comedores universitarios, peña El cenachero, salones parroquiales, casas particulares,...

También sufrieron la censura, concretamente con la obra de José Ruibal *Los mendigos*.<sup>265</sup> Sus preferencias textuales con la presencia de Jesús Franco se vio alterada y se orientaron más hacia los autores “marginales o malditos”, siempre dentro de estilos propios de farsa no realista, existencialismo, teatro de denuncia, etc... Tenían un referente de actuación que era la compañía venezolana Rajatabla y disponían de un método preciso de trabajo que aportó Jesús Franco, era el sistema de trabajo de la compañía madrileña Ditirambo Teatro Estudio de la que procedía J. Franco. A consecuencia de estas influencias y experiencias procedentes de Madrid, que posteriormente se reforzó con la llegada de Lendínez, otro actor de Ditirambo, si tenían una conciencia sobre lo que era el Independiente y formar parte de él. Al menos sabían que eran y querían ser diferentes a lo establecido. Ese valor de la diferencia por si solo no es suficiente pero si le suman los gustos literarios y estilísticos, los modos de comportamientos y organización grupal, sus objetivos de comunicación, etc... entonces si están perfectamente definidos.

Los montajes que el grupo Agurrás realizó desde su inicio fueron: *Dios en el banquillo* de J.M. Heredia en enero de 1974, principalmente para un público amigo y cercano; *El lugar donde mueren los mamíferos* de Jorge Díaz en junio de 1974, también para un público cercano pero en esta ocasión consiguieron despertar la atención mínima de la prensa; *Los esclavos* de Martínez Ballesteros, en octubre de 1974, montaje con el que ya hicieron algunas funciones y por municipios de la provincia; *Homenaje a Miguel Hernández* creación colectiva con estreno en 1975 con textos poéticos de numerosos autores y que se escenificó un número mayor de ocasiones. Este relativo éxito con el montaje-recital dio pie a que siguieran en esa línea y realizaron un segundo montaje poético en esta ocasión dedicado a *Poetas malagueños* que aunaba diferentes generaciones de escritores. Estrenado también en 1975 tiene una primera diferencia que viene dada por el gusto estético de Hurtado que asume la dirección de escena al marcharse Parrado al servicio militar. Esa motivación nueva hace canalizar la puesta en escena hacia un planteamiento más vanguardista sostenida sobre la necesidad de transformación del espacio escénico. La propuesta atrevida no deja diferente y provoca reacciones diversas en los espectadores extrañados ante la novedosa escenificación. *El rabo* de José Ruibal sería el siguiente montaje en 1977 con dirección colectiva al que le sigue el mismo año *Los mendigos* también de Ruibal. Vuelve a producirse una dirección colectiva que viene motivada por un ansia de rebelarse ante cualquier autoridad aunque sea la de tu propio director de escena. Con *Espectros*<sup>266</sup> de Ibsen en 1978 y con dirección de Jesús Franco, el grupo alcanza una mayor notoriedad, un mayor número de funciones y una mayor repercusión mediática. Debido a la amistad que le unía a Jesús

<sup>265</sup> ANEXO ESCRITOS N° 75: Hoja censurada del texto *Los mendigos* de José Ruibal en 1977.

<sup>266</sup> ANEXO IMÁGENES N° 181: Programa de mano de la obra *Espectros*.

Franco con Ángeles Rubio-Argüelles y disponiendo ella del local Corral de Comedias ARA sin uso alguno, le fue cedido al grupo para sus ensayos y sobre todo para realizar un primer proyecto de estabilidad en esta época, actuando todos los fines de semana en el pequeño local de ARA. Comenzaron a cobrar caché o a medio vivir de la taquilla porque habían despertado interés en el público. No obstante estamos hablando de unas 15 funciones que para la época y la ciudad se puede considerar un éxito.

A partir de aquí comienza una desintegración del grupo, principalmente por la necesidad obligatoria del servicio militar que afectaba a varios componentes y que su inevitable marcha provocaba un desequilibrio y una ruptura con el momento que habían iniciado hacia la profesionalización. Por eso se plantean una salida de unión a otro grupo. El momento era proclive a ello ya que se empezaban a ver la posibilidad de estructurar la profesión de otra manera y a poder vivir de ello. Las negociaciones empezaron con el grupo independiente Toná que podría ser en aquel entonces el más afín a ellos por ideología y por gustos estéticos. Con este grupo formaron el binomio Toná-Aguarrás<sup>267</sup> con el que dieron ambas agrupaciones un salto hacia la profesionalización cualitativo y realizaron montajes retomando y revisando los más exitosos o interesantes de ambas agrupaciones (*Recuerdos para una guerra larga*, *Muñeco de trapo*, *Espectros*) y crearon espectáculos nuevos (*El barco de papel*).<sup>268</sup>

TESPIS PEQUEÑO TEATRO fue creado en 1973 (aunque con fecha de registro legal de agosto de 1975) como asociación cultural formada por profesores, alumnos y amistades relacionadas con la escuela Superior de Arte Dramático de Málaga. Su director en aquel entonces era Leovigildo García Molina conocido artísticamente como Leo Vilar y fue el quien legalizó y creó el grupo junto a su compañero profesor de la ESAD Luis Jaime Cortez, argentino original de Córdoba. Los fundadores junto a ellos dos fueron África Vinuesa, Carlos Mesa, Maika Lozano y Pedro Fernández. No hubo desde el inicio y así lo declaraban ningún interés político sino el de acercar el teatro a barrios y pueblos. Recibieron subvenciones esporádicas de Diputación Provincial, de Caja Rural, de Gobernación y de algunos ayuntamientos. Se plantearon sobre papel tener una estructura corporativa y no jerarquizada pero el funcionamiento diario demostró no ser así lo que provocó más de una crisis. Tengamos en cuenta que funcionaban con alumnado de la ESAD y que los papeles principales eran repartidos entre los profesores quedando el resto de componentes -siempre alumnos o amigos- para los papeles de coro y secundarios. La mayoría de los componentes tenían estudios superiores o diplomaturas. No solo estudiaban arte dramático sino que ya contaban con una titulación en ciencias exactas, medicina, etc...

Todos los miembros se consideraban de progresistas pero sin afiliación ninguna. Las otras agrupaciones independientes más comprometidas políticamente recelaban de esto ya que conocían los apoyos oficiales que en

<sup>267</sup> ANEXO IMÁGENES N° 180: Portada del dossier de la compañía.

<sup>268</sup> ANEXO IMÁGENES N° 182, 183 y 184: Fotografías *El barco de papel* de Miguel Romero Esteo por la compañía Toná-Aguarrás.

otra época dispuso su director actual. La proyección que alcanzaron les permitió establecer contactos con otros grupos nacionales e incluso comenzaron a desarrollar una idea para crear una “coordinadora de teatro”. Pero pese a obtener notables éxitos, la crisis estaba siempre en el interior del grupo difícil de evitar. La composición al estar mayoritariamente formada por el alumnado de la ESAD, en votación democrática hubiesen tenido siempre la mayoría, lo que no beneficiaba a los mayores que ocupaban la dirección del proyecto y los papeles principales. Por eso las decisiones de gestión eran tomadas por la junta directiva de la asociación en la que no estaban los miembros más jóvenes. Al estar formado por alumnos todos los años se iba renovando, llegando a ser 30 miembros y en ocasiones puntuales la participación fue mayor.

Disponían de espacio en la ESAD para el almacenaje, la oficina e incluso para ensayos, aunque cuando esto no era posible disponían de los Comedores universitarios cedidos por el DAC<sup>269</sup> de la universidad. Desde la posición de la directiva de la ESAD, en esos tiempos, era mucho más fácil hacer gestiones que las que pudiera realizar un grupo independiente sin apoyo alguno. Tal y como ya ha sido señalado el mayor éxito de esta agrupación se debió precisamente -y aunque no gustase a muchos miembros- al reparto de tareas realizadas: Leo Vilar para la producción y gestión y Luis Jaime Cortez para las tareas artísticas.

Otra de las características de Tespis era que al ser la mayoría estudiantes de arte dramático la dicción estaba muy cuidada y el habla era castellano como correspondía a cualquier escuela oficial. Y su trabajo creativo partía siempre del movimiento más que de la literatura a consecuencia de la especialidad de su profesor-director de escena. La presencia de Luis Jaime Cortez hizo que conocieran a los nombres claves del teatro mundial: Peter Brook, Grotowski, Stanislavski, Strassberg,... No se ponían límites con los textos. Cualquier texto universal era válido de ser montado y solían ser propuestas del director artístico L. J. Cortez. Aunque se sentían implicados con el movimiento de teatro independiente les unía más la forma que el contenido. Se sentían en contra del teatro comercial y les unía más valores sociales y estéticos que ideológicos.

La erosión que les condujo al final fue lenta y progresiva. Ya se han apuntado algunas de sus causas. Pero una notable fue el planteamiento de la profesionalización. Como en todos los grupos de la época llegó un momento en que querer vivir de ello implicaba una forma de vida de dedicación plena para poder subsistir y esto entraba de lleno en contra del equipo directivo que eran profesores de la escuela, otros ejercían otras profesiones, etc... El conflicto les llevó a la ruptura y desaparición. Algunos miembros de Tespis entraron como profesores en la ESAD, otros siguieron en sus ocupaciones laborales habituales, otros emprendieron la carrera de la actuación por solitarios o integrándose en otras agrupaciones.

<sup>269</sup> Departamento de Actividades Culturales, Órgano universitario que regentaba el teatro sito en los comedores universitarios en El Ejido. (Centro de Málaga y zona estudiantil en los años 70).

- *Antígona* de Sófocles fue el primer montaje realizado con estreno el 24 de julio 1975 en el Teatro Romano de Málaga. El texto estaba versionado por Luís Jaime Cortez y se sostenía en la música de Pink Floyd. El éxito les hizo prorrogar dos días más a los seis previstos. Con ese montaje participaron en el XIII Festival de Manzanares obteniendo el premio a la mejor dirección y una mención especial al coro. Hay constancia de la realización de unas 15 funciones como mínimo.
- *El retablo del flautista*<sup>270</sup> de Jordi Teixidor fue el siguiente montaje sin versión alguna, respetando el texto original del autor en castellano. Con este montaje<sup>271</sup> tuvieron éxito fuera de la provincia. En el Certamen Juvenil de Lugo en Mayo de 1976 se produjo el estreno, después obtuvieron seis premios en el Festival de Manzanares y numerosos reconocimientos en otros lugares como Sevilla, Algeciras, Almería, Melilla, entre otras localidades y la Diputación de Málaga les facilitó actuaciones por la provincia.<sup>272</sup>
- *Danza macabra*<sup>273</sup> de Strindberg fue el tercer montaje estrenado en el Día Mundial del Teatro durante la celebración de un maratón teatral celebrado en la Escuela Superior de Arte Dramático el 27 de marzo de 1976. En este montaje se vio con mayor claridad el conflicto interno de la compañía en la que los tres personajes principales estaban ocupados por profesores y todo un numeroso coro era el alumnado. Para incrementar más aun el malestar, su participación en el Festival de Sitges se saldó con una crítica negativa<sup>274</sup> y tal vez por esto mismo se reorientó la trayectoria del grupo realizando otros dos montajes atípicos.
- *Mi querida familia* fue una creación colectiva que se estrenó el 27 de mayo de 1977 y no era más que un trabajo fin de curso de la propia escuela que decidieron después pasarlo a titularidad del grupo Tesis, con la posible intención de disimular la crisis interna. Se realizaron unas 12 funciones del espectáculo a lo largo de dos temporadas acabando con una función en Sevilla en abril del 78 habiendo pasado por la participación el mismo mes en el II Festival de Teatro Independiente de Andalucía celebrado en Granada y auspiciado por el Gabinete de Teatro de la Universidad.<sup>275</sup>
- *La loca fiesta de los pepes* fue de nuevo otra creación colectiva en la que se repitió el mismo proceso que en el montaje anterior. Trabajo del alumnado de la ESAD con motivo del Día mundial del teatro (27-marzo-1977) que después pasó a ser gestionado por Tesis pero que no superó las tres funciones acabando así ya con una fulgurante trayectoria de un grupo malagueño que consiguió los mayores éxitos posibles a su alcance y dejó un magnífico recuerdo<sup>276</sup> para la historia del teatro malagueño.

<sup>270</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 185: Fotografía actuación plaza Ayuntamiento Cortes de la Frontera (Málaga).

<sup>271</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 186: Fotografía *El retablo del flautista*. Tesis.

<sup>272</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 187: Programa de mano actuación por la provincia. Tesis.

<sup>273</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 188: Fotografía *Danza macabra*. Tesis.

<sup>274</sup> Crítica de EL PAÍS, abril 1976.

<sup>275</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 189: Portada del programa del II Festival de Teatro Independiente de Andalucía, Granada, abril, 1978. Editado por el Secretariado de Extensión universitaria y el Gabinete de Teatro.

<sup>276</sup> *Tesis Pequeño Teatro, la estrella fugaz* por Francisco Díaz. Tribuna libre. Domingo 10 de mayo 1992, pág. 36. Diario 16.



TONÁ GRUPO TEATRO INDEPENDIENTE empezó su andadura en mayo de 1975. Desde su denominación como grupo ya estaba implícita su conciencia de pertenecer al Movimiento Independiente y que este se debía a una serie de principios con los que ellos comulgaban. Fue un grupo políticamente comprometido como demuestra el diseño de su primer logo<sup>277</sup> y la mayoría de los jóvenes eran militantes de organizaciones comunistas (Unión de Juventudes Comunistas, Joven Guardia Roja, Movimiento Comunista, jóvenes sindicalistas, etc... o directamente miembros de las llamadas “células de barrio” del Partido Comunista de España). Esta militancia fue debilitándose a medida que el interés por el teatro y las intenciones de profesionalización les fue llegando.

El grupo que surgió en primera instancia en la zona obrera de la Carretera Cádiz, se desplazó en una segunda etapa al barrio de “Cortijillo Bazán” donde consiguieron alquilar un local comercial al que denominaron “Teatro chico” y lo usaron como sala de ensayos y lugar de representaciones de cuentos infantiles para los niños del barrio. Más de quince cuentos se representaron pero ninguno de ellos con intención de itinerancia.

La evolución del colectivo fue la habitual de los grupos jóvenes que se movían entre los 16 y los 20 años. Entradas y salidas hasta que quedó un núcleo reducido de seis miembros que constituyó la propuesta profesional.

Fue justo en ese momento cuando se plantean la fusión con el colectivo Aguarrás, ambos sumidos en una crisis provocada por la necesidad de profesionalizarse ya que la entrega al mundo teatral era completa.

Sus obras estaban todas tildadas de las preocupaciones políticas del momento del final de la Dictadura y el inicio de la Transición: la necesidad de libertad de la persona, la distorsión de la historia, la represión por la moralidad impuesta, etc...

La juventud del grupo y el compromiso político hizo que las representaciones de su primera puesta en escena estuvieran llenas de espectadores ávidos de discursos políticos y de signos prohibidos. Ello les llevó a más de un disgusto con las autoridades como sucedió en la “Primera semana cultural Torroxera”<sup>278</sup> que se iba a celebrar del 20 al 24 de diciembre de 1976 y que tras la representación teatral Gobernación decidió suspender todos los demás actos. El director del grupo y autor de la obra acabó en la comisaría de Málaga siendo no detenido porque el interés mayor estaba centrado en la suspensión de la Semana Cultural que ya estaba lograda.

- *Historia en dos actos* original de Rafael Torán fue el primer trabajo de la compañía. Estrenado en octubre de 1975 y con una participación amplia de jóvenes actores y músicos que supieron crear un espectáculo vistoso y de buen ritmo con un mensaje muy directo al espectador.

<sup>277</sup> ANEXO IMÁGENES N° 190: Pegatina publicitaria del grupo Toná Teatro Independiente.

<sup>278</sup> ANEXO IMÁGENES N° 191: Programa de la I Semana de Cultura Popular Torrox 76.



- *El matapulgas de Pimpoux*<sup>279</sup> también de Torán estrenada en 1977 estaba centrado en el doble significado de las palabras. Era un montaje centrado en la significación textual por un lado y en el significado que esas mismas palabras podían tener en el espectador por asociaciones culturales y sociales, de tal forma que donde había un ingenuo cuento el espectador podía entender una historia perversa. Coincidente en esto con el grupo Cascao, muestran su preocupación por el engaño al que la sociedad española había sido sometida sistemáticamente durante la dictadura.
- *El muñeco de trapo* de Antonio Lucas Millán estrenada en 1977 fue un texto producto de la experiencia obtenida en las numerosas actuaciones que en su sede de la barriada popular malagueña realizaban. No consta el número de funciones que pudieron realizar pero si que participaron en el “IV premio Sánchez de Badajoz” en 1978 y celebrado en la citada ciudad extremeña. Esto significa que el grupo había roto las limitadas fronteras locales y se movía más allá de Andalucía.
- *Recuerdos para una guerra larga* creación colectiva de 1978 fue un texto atípico. No fue redactado por el grupo ni por ninguno de sus miembros sino que en una labor dramatúrgica de todo el colectivo fueron seleccionando todos los comunicados que aparecieron en la prensa local con motivo del asesinato del manifestante Antonio Caparros el 4 de diciembre de 1977 pidiendo la Autonomía para Andalucía.

Otros proyectos del colectivo quedaron sin hacerse, como el de *Eutanasia* que tras muchos meses de documentación y preparación no consiguieron finalizarlo. Centrado en la problemática de los enfermos mentales de la Sala 21 del Hospital Civil de Málaga.

Por aquel entonces el grupo ya se había reducido considerablemente y la dedicación era plena. Enrique Guillén, Pepe Fernández, Lucas Millán, Ángel Fernández-Espartero, Ana Rojas, Torán y otros se plantearon la posibilidad de asociarse con el colectivo Aguarrás y ello conllevaba asumir otros proyectos artísticos de interés común. Por ese motivo quedaron en el tintero algunos proyectos artísticos, y también por ese mismo motivo se produjo una reducción en los miembros de la compañía quedando aquellos que decididamente querían ser profesionales.

DINTEL se creó en marzo de 1976. El punto de arranque de este grupo procede de una representación que realizaron una pandilla de amigos del musical Jesucristo Superstar en la discoteca Tiffany's de Torremolinos. Eran todos jóvenes de entre 16 y 18 años, entre los que se encontraban Antonio Banderas o Antonio Meliveo, salvo Miguel Gallego que ejercía funciones de dirección y producción. El musical en play back se representó en diferentes discotecas y el éxito les animó a montar un grupo de teatro con otras finalidades pero teniendo siempre la diversión como clave principal.

Como es propio de la época el grupo se nutría de las aportaciones de cada miembro y las tareas estaban repartidas. La procedencia de los miembros del grupo eran muy básicas ya que casi todos eran estudiantes de bachillerato

<sup>279</sup> ANEXO IMÁGENES N° 192: Programa de mano *El matapulgas de Pimpoux*. Toná G.T.I.

y algunos tenían vínculos con la popular actriz malagueña Guillermina Soto. Más tarde establecieron un convenio de colaboración con Ángeles Rubio-Argüelles.

Ese convenio de colaboración vino dado por el interés y la constante lucha de este grupo por disponer de un teatro estable. Lo intentaron en el Corral de Comedias de ARA, después en la ya demolida Casa de la Cultura<sup>280</sup> que estaba construida sobre las ruinas del Teatro Romano. Todas esas experiencias funcionaron. Tal vez no como lo que se deseaba, pero les permitió vislumbrar que si era posible vivir de la taquilla en una ciudad como Málaga si no se cometen errores en la programación, si no hay unos costes de producción descompensados y si se favorece la idea de permanencia que se asocia a éxito, mientras que lo eventual por pasajero es intrascendente.

Este es uno de los males de nuestra estructura teatral. Condenados a la itinerancia permanente y a la no estabilidad se ha acostumbrado al auditorio a la eventualidad. En ciudades medias y grandes es absurdo mantener esta actitud de programación restando la posibilidad a muchos ciudadanos de acercarse a unas propuestas escénicas que requieren de la confianza de los espectadores.

El grupo Dintel tenía claro desde sus inicios que ese era uno de sus sueños: poder disponer de un teatro estable en su ciudad.

La evolución del numeroso grupo fue similar a la de los demás. Paso a paso se iba depurando y solo iban quedando aquellos que querían la aventura de la profesionalidad. Por eso en esta época es el común denominador, aquello que define la evolución de todas las agrupaciones: comienzan como reuniones amplias de amigos y poco a poco se va reduciendo y alterando nominalmente hasta quedar una compañía reducida que intenta vivir de lo que hacen. Los miembros de Dintel fueron: Antonio Meliveo, José Antonio Domínguez Banderas, Maribel Rodríguez, Celia Trujillo, Juan Miguel Rodríguez, Miguel Gallego, Francisco Fortes, Miguel Ángel Almendro, Julián Sanz y Maite Pino. Así pues Dintel dio paso a La caleta y esta posteriormente a Teatro del Mediterráneo<sup>281</sup> y después a Teatro Estable. Cuatro nombres para un mismo proyecto que iba redescubriéndose.

Dintel funcionó como grupo desde 1976 hasta 1979 y al poco tiempo de comenzar su director (Miguel Gallego) ya les hizo la propuesta de trabajar para la profesionalización, aunque esta no llegó hasta que se fundó Teatro del Mediterráneo donde por primera vez se realizaron dos contratos a actores por temporada. Gallego presentó una serie de textos suyos y de otros autores<sup>282</sup> para que fueran seleccionados aquellos que constituirían el corpus de obras a montar.

<sup>280</sup> ANEXO IMÁGENES N° 193: Representación en la Casa de la Cultura de *Los cuernos de don Friolera* de Valle Inclán por el Teatro Estable y dirección de Jesús Calvo.

<sup>281</sup> ANEXO IMÁGENES N°194: Teatro del Mediterráneo. Espectáculo *Noche*.

<sup>282</sup> ANEXO IMÁGENES N° 195 y 196: Fotografías de *El convidado* de Manuel Martínez Mediero.

Después se asocian con otros profesionales como Pepe Aparicio, Juan Hurtado, Ángel Fernández-Espartero para entre todos conformar el primer Teatro Estable. Ese proceso conllevaba la creación de una cooperativa llamada La Caleta con la que iban a realizar una gira por la Diputación Provincial con un aceptable presupuesto de la Administración, el paso siguiente sería la creación del Estable. Pero la gira acabó como el rosario de la Aurora, el proyecto saltó echo añicos y las relaciones se rompieron de forma drástica.

Crean Teatro del Mediterráneo en 1980 y ya está registrado como sociedad limitada, abandonando los registros de asociaciones culturales. Este demostraba una vez más la vocación indiscutible de profesionalidad.

Hasta la fecha los registros legales de Dintel y La caleta son en el marco de asociaciones culturales, Teatro del Mediterráneo ya es sociedad limitada en 1981. A partir de 1978 los miembros de Dintel empiezan a percibir unas cantidades a modo de gratificación con carácter mensual o trimestral. El resto de grupos los abonos se realizan por función y en el momento que esta es pagada o la taquilla recaudada. De esta forma vemos la evolución de las agrupaciones con este ejemplo de Dintel: 1976 aficionada con registro como asociación cultural no perciben retribución económica alguna y son los miembros quienes sufragan la experiencia; 1978 semiprofesional registrados aun como asociación cultural con percepciones económicas puntuales y 1981 profesional como sociedad limitada y con contratos laborales.

A diferencia de otros grupos el aspecto formativo en Dintel no es de su interés. Pertenecen más a la idea de la “experiencia” como medio formativo más que a la realización de cursos o asistencia a clases formativas. Lo que más les interesaba era “hacer”.

*El hijo pródigo* de M. Gallego fue la primera obra escrita (1976) por el y estrenada por el grupo en febrero de 1977 en la peña El sombrero y unos meses después actuaron en el teatro de los Comedores Universitarios y su circuito era muy variado: colegios privados, discotecas,... hasta realizar un total de 27 funciones. No tienen problema alguno con la censura. La obra la adaptan a espacios y públicos. Llamen la atención de la prensa que les presta atención en su primer trabajo. Entre los componentes de este grupo se encuentra Antonio Banderas.

*Squecht* fue el segundo trabajo de Dintel y se trató de un ejercicio dramático breve con el que participar en la celebración del Día Mundial del Teatro celebrado el 27 de marzo de 1978, celebración realizada en el salón de actos del Conservatorio María Cristina y que a la postre constituyó una reunión emblemática de los grupos independientes malagueños. La motivación de tal celebración fue el encarcelamiento de la compañía catalana Els Joglars y por la libertad de expresión. Posteriormente lo convirtieron en una obra de mayor duración para poder comercializarla y fue estrenada el 10 de abril del mismo año.

*Triángulo* fue el tercer montaje también de Gallego. Estrenada al expresar la obra una relación de tres personajes siendo en la compañía

más actores, se plantearon y realizaron un reparto rotatorio, de tal forma que todos trabajaban.

*De cómo un hombre se encontró solo en tres segundos o tres segundos de cómo se encontró un hombre*; este largo título responde al cuarto montaje del grupo estrenado el 15 de junio de 1979 siendo Gallego también su autor. La peculiaridad de este montaje radica que en unas funciones contó con la colaboración de un joven Joaquín Sabina. Con este montaje realizan 63 funciones y ya salen de la provincia y comienzan con la proyección exterior del grupo.

*Recital de poesía* fue estrenada el 6 de abril de 1979 y era una compilación de poesías seleccionadas por Juvenal Soto en la que figuraban poemas de María Victoria Atencia, Alfonso Canales, José Infante, Luiso Torres, León y el propio Soto. Se llegaron a hacer 15 funciones siendo un circuito muy particular. Muchas de las funciones se realizaron en pubs. El estreno se produjo en Tutti-Frutti que era un bar regentado por el director del grupo Miguel Gallego.

*Retablo para un tiempo presente* de José María Martínez Ballesteros fue estrenada el 29 de diciembre de 1979 y es el primer texto de otro autor que el grupo monta. La obra dramática está compuesta por dos piezas menores: *La colocación* y *La distancia*. Con estos textos parece que el grupo comienza a comprometerse con un discurso más preocupado en lo social que hasta la fecha.

*El convidado* de Manuel Martínez Mediero fue estrenada el 17 de enero de 1980. Contó de nuevo con la colaboración de Sabina y se realizaron 68 funciones por Málaga y provincia. Una de las habilidades de este grupo era la de adaptar las escenificaciones a diferentes espacios aumentando así la posibilidad de actuación. El espacio no podía ser un inconveniente a la hora de alcanzar el sueño de ser profesionales y para ello se necesitaba dinero que solo entraría en las arcas del grupo mientras más actuaciones se realizaran. En esta obra Gallego como director usó también la rotación de papeles para que todos trabajaran. Llevando un reparto pequeño y un espacio flexible se conseguía un mayor número de funciones.

*Angélica en el umbral del cielo* fue el octavo montaje del grupo Dintel en cuatro temporadas. Se estrenó el 22 de febrero de 1980 y es un texto de Eduardo Blancoamor. Con este montaje el grupo encadenaba una serie de textos de autores y se alejaba de la escritura de su propio director de grupo y de escena. Tal vez con la intención de ampliar espectadores puesto que comenzaron a hacer temporada en el Corral de comedias de ARA, donde llegaron a representar la pieza 32 veces cobrando una entrada de 200 pesetas.

*Una historia más* es un texto de Miguel Gallego que con el afán de ampliar público decide escribirlo para un público infantil. Realizan 15 funciones en el Corral de comedias y además la representan por

diferentes colegios. Es un montaje en el que solo hay dos actores: Antonio Banderas y el propio autor y director de la obra Miguel Gallego.

*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*<sup>283</sup> de Federico García Lorca fue estrenada el día de navidad de 1980 y tuvo una larga vida. Con este montaje el grupo salió fuera de la provincia y se mantuvo en el Corral de comedias. Lo mismo que en otros montajes anteriores la escenografía fue diseñada por Juan Hurtado, miembro del grupo Aguarrás y posteriormente Toná-Aguarrás por lo que las colaboraciones entre miembros de diferentes compañías se daba ensayando tal vez, las fusiones posteriores y sobre todo la idea de un elenco amplio para un teatro estable.

*Pic Nic* de Fernando Arrabal fue estrenada en la asociación cultural Yunque el 21 de febrero de 1981, es decir dos meses después del anterior estreno, lo que da una idea del ritmo de producción que el grupo llevaba. Con esta obra Gallego alcanza un logro en la gestión ya que consigue una gira con la Diputación de Málaga que le haría recorrer 50 municipios y alcanzaría la cifra de 89 funciones.

Tras esta experiencia la Diputación apoya la creación de una compañía que estuviese formada por miembros de otros grupos y le concede una gira con una producción nueva. Así surge *La Caleta* que tras un fracaso por discrepancias internas, da lugar a que Gallego monte Teatro del Mediterráneo ya totalmente profesionalizada.

El origen del movimiento Teatro Independiente se da en España a inicios de los 60, aunque como ya ha sido expuesto anteriormente se considera 1955 como el año de arranque de este movimiento aunque fuese en una etapa de preparación, y en Málaga, como en Andalucía, llega en dos hornadas. La primera es a finales de los 60 y coincide con la aparición del grupo de Miguel Alcobendas; la segunda surge a mediados de los 70, poco antes de la muerte del dictador y acompaña la historia de los primeros años democráticos. Mientras en la primera etapa la obras montadas por los grupos independientes estaban aún muy sujetas a los textos de autor e iban tomando cuerpo, aunque no sin dificultad, ciertos autores españoles de la corriente del teatro maldito, la segunda se caracteriza por un auge de las creaciones propias en detrimento de aquellos. Las autorías colectivas van tomando cuerpo y cada vez son menos las obras de autor que se escenifican. En cierta medida, se va produciendo un desinterés por los contenidos. La juventud de los protagonistas del teatro de entonces junto a la búsqueda de la comunicación con el espectador y de nuevos públicos, máximas del Teatro Independiente, no hallaban en los textos de autor la comunicación deseada. La crisis de identificación de los autores teatrales con la nueva sociedad se hizo más notable a inicios de los 80 y dio como resultado un elevado nivel de autorías colectivas en Málaga.

<sup>283</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 197: Fotografía del montaje *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

El equilibrio se restablece en torno a los 90 y hoy día el soporte textual de autor vuelve a ser el motivo central de la creación, si bien, conviene considerar que la mirada de los directores de escena ha cambiado de forma notable la escenificación de los textos.

Los textos teatrales ya no se ilustran en escena, sino que son interpretados por la mirada del dramaturgo o del director de escena elaborando lo que se llama “texto escénico”, que es el material literario de trabajo para los actores. Ahí, también radica una de las luchas de hoy entre gremios, el del autor y el del director de escena que demanda sea considerado como “autor” de su montaje y por lo tanto, debe acceder a los derechos de autoría.

Si retomamos la nómina de las compañías que surgen en la Málaga de los 70 (Cascao, Tespis, Toná, Aguarrás, Dintel...) y repasamos sus títulos, observamos cómo hay un protagonismo cada vez mayor de las creaciones colectivas, teniendo en cuenta que algunos de los autores que figuran como tales son los directores o miembros de los grupos, como son los casos de Navarro, Gallego, Torán, Millán.

A continuación se expone una tabla con los nombres de las agrupaciones del momento y su fecha de creación; los títulos de las obras montadas o preparadas, aunque algunas sin estrenar, pero ello nos da una visión más amplia de la tendencia literaria de interés para los colectivos; por último en las dos columnas finales tenemos el autor y la fecha de estreno:

Estudio 68 (1968)	El proceso de Lucullus	Bertolt Brecht	1968
	Historias para ser contadas	Oscar Dragun	1968
	El vuelo de Lindbergh	Bertolt Brecht	
	Biderman y los incendiarios	Max Frish	
Café-Teatro (1970)	Café Teatro	AA.VV.	
Cascao (1971)	El juglar y el silencio	Carlos Navarro	1974
	Yipi yu, Yipi yu,	Colectiva	1976
	Erase una vez	Colectiva	1978
Aguarrás (1973)	Dios en el banquillo	J. Manuel Heredia	1974
	El lugar donde mueren los mamíferos	Jorge Díaz	1974
	Los esclavos	Martínez Ballesteros	1974
	Homenaje a Miguel Hernández	Colectiva	1975
	Poetas malagueños	Colectiva	1975
	El rabo	José Ruibal	1977
	Los mendigos	José Ruibal	1977
	Espectros	Henrik Ibsen	1978



Tespis (1973, con fecha de registro de agosto 1975)	Antígona	Sófocles	1975
	El retablo del flautista	Jordi Teixidor	1975
	Danza Macabra	Strindberg	1976
	Mi querida familia	Colectiva	1977
	La loca fiesta de los Pepes	Colectiva	1977
Dintel (1976)	Hijo pródigo	Miguel Gallego	1977
	Triángulo	Miguel Gallego	1978
	Sketch	Colectiva	1978
	De cómo un hombre se encontró solo en 3 segundos...	Miguel Gallego	1979
	Málaga hoy (recital poético)	Juvenal Soto	1979
	Retablo para un tiempo presente	Martínez Ballesteros	1979
	El convidado	Martínez Mediero	1980
	Angélica en el umbral del cielo	E. Blancoamor	1980
	Una historia más	Miguel Gallego	1980
	Amor de D. Perlimplín con Belisa en su jardín	Federico García Lorca	1980
	Pic Nic	Fernando Arrabal	1981
Toná (1976)	Historia en dos actos	Rafael Torán	1976
	El matapulgas de Pimpaux	Colectiva	1977
	El muñeco viejo	A. Lucas Millán	1977
	Recuerdos para una guerra larga	Colectiva	1978

Paralelos a estos grupos que corresponden a la segunda etapa del teatro independiente, aparecen otros que no se mencionan en la tabla, bien por ser de institutos (Zebra)<sup>284</sup> -aunque ésta fuera una de las agrupaciones más activas e incluso cantera de bastantes protagonistas del teatro malagueño posterior-, o bien por tener escasa vida, aunque sus propuestas fueron de las más interesantes que se realizaron como el caso de GENT-A. Este grupo creado en torno a la facultad de Filosofía y Letras, estaba formado por jóvenes cercanos a los movimientos anarquistas y su modo de hacer pretendía acercarse a las teorías de Artaud. De sus trabajos destacó el celebrado en el teatro de los Comedores universitarios en el que la actuación se realizaba no sólo en el escenario tradicional, sino también en el pasillo circundante a los espectadores y la tensión dramática se centraba en la capacidad del protagonista para cortar o no el cuello a un pollo que se había visto

<sup>284</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 198: Fotografía de espectáculo callejero de Zebra en la Feria de agosto de Málaga.

sorprendido como protagonista de la escena. La imagen del pollo sin cabeza sangrando y correteando por el escenario, era lo suficiente extrema como para ser considerada lo más brutal del teatro malagueño en su historia. Pero no se produjo pues el actor protagonista no fue capaz de hacerlo y el pollo sobrevivió al acontecimiento al menos unas horas más. No obstante, el juego ya se había presentado. La crueldad había aparecido (muy poco que ver con la artaudiana) en forma de verdad. La mentira de la artificialidad escénica iba a desaparecer para dejar paso a una acción de sangre que comportaba diferentes compromisos: el de los actores que ejecutan la acción y el de los espectadores como testigos de un acto violento contra un animal sobre un escenario.

Por lo tanto, el teatro traspasaba sus fronteras y con esa propuesta de acción conectaba al teatro malagueño con los movimientos radicales de las performances, ya sea la escuela vienesa o la norteamericana. Lo que quedaba patente es que ya había referencias exteriores.

De todas formas se asiste a un momento en el que todo empieza a cambiar. Algunos de los grupos se fusionan (Toná y Aguarrás) o crean otro nuevo (Dintel con La Caleta). En los 80 surgen nuevos grupos como Acuario<sup>285</sup> o Brea<sup>286</sup>, que entran ya de lleno en la lucha de la profesionalización, inexistente hasta entonces. El deseo de vivir de su trabajo hace que las compañías ajusten al máximo sus textos a las demandas de los nuevos públicos más cercanos, hecho que dispara las creaciones propias. Esa ansiada profesionalidad se sustenta en el cambio democrático que la sociedad vive, en el desarrollo del estado autonómico y posteriormente en la entrada definitiva del mercado en la cultura en los 90. Pero eso es ya otra historia.

---

<sup>285</sup> ANEXO IMÁGENES N° 199: Fotografía de la compañía Acuario Teatro.

<sup>286</sup> ANEXO IMÁGENES N° 201: Fotografía de la compañía Brea Teatro.

## 5. LOS AUTORES: PANORAMA NACIONAL

Durante este periodo de estudio se produjo un movimiento literario teatral denominado -entre otros apelativos- Nuevo Teatro Español, cuya característica más notoria fue su actitud antifranquista. Podría ser este el único denominador común ya que por lo demás, la variedad y pluralidad en estilos, temas, ideas, formas, etc... eran muy diferentes.

Este movimiento, que recibió numerosas denominaciones (“underground, marginado, soterrado, clandestino, difícil, silenciado,...”), existía ya diez años antes del fin del franquismo y perduró otros diez gracias a ciertas actitudes de gobiernos democráticos aunque, si bien se diferenciaban en lo programático, no llegaban a consolidarse en la realidad. Esa es al menos la opinión reiterada de sus protagonistas al verse excluidos por la nueva Administración quedando relegados al abandono en un nuevo tiempo democrático.

Es notable el abismo abierto entre los autores y los diferentes agentes teatrales. Por un lado con el público, por otro, con los directores, y por otro con los nuevos productores e incluso con los actores. En opinión de la mayoría de estos autores, a los directores de escena no les gustan sus obras porque no plantean cuestiones actuales y su temática sigue siendo reiterativa, es decir, aquella que les marcó como generación: la represión política, el trauma de la guerra civil, la moral, la lucha de clases, la cuestión sexual, etc. Y ellos arremeten contra los directores por considerarlos con falta de valentía, que buscan la certeza del éxito atendiendo propuestas de la literatura universal o repitiendo montajes que ya habían triunfado en el extranjero.

Es complejo elaborar un listado con todos los nombres de este Nuevo Teatro Español, si bien se puede mencionar a José María Bellido Cormenzana (San Sebastián 1921), Juan Antonio Castro (Talavera de la Reina, Toledo 1927), Ángel García Pintado (Valladolid, 1940), Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942), Miguel Romero Esteo (Montoro, Córdoba, 1930), Luis Riaza (Madrid, 1925), Manuel Martínez Mediero (Badajoz, 1939), Antonio Martínez Ballesteros (Toledo, 1929), José Ruibal (Pontevedra, 1925), José Martín Recuerda (Salobreña, Granada 1922), Daniel Cortezón (Ribadeo, Lugo, 1927), Luis Matilla (San Sebastián, 1939), Miguel Medina Vicario (Madrid, 1946), Domingo Miras (Campo de Criptana, Ciudad Real, 1934), Alberto Miralles (Valencia, 1940), Eduardo Quiles (Valencia, 1940), Hermógenes Sainz (Melilla, 1928), Francisco Nieva (Valdepeñas, Ciudad Real, 1929). Sin embargo, me llamó la atención que en el Congreso<sup>287</sup> celebrado en Estrasburgo organizado por su Universidad, los cinco nombres que resultaron protagonistas de este movimiento fueron: Arrabal, Nieva, Riaza y Romero Esteo como miembros de una misma generación y a continuación Jerónimo López Mozo. En ellos se daban las paradojas propias de este movimiento. Por un lado Arrabal, consagrado como dramaturgo internacional y que recibe todos los honores allí donde va; Francisco Nieva, que forma parte de la Real Academia de la Lengua

<sup>287</sup> *Colloque international. Nuevo teatro español et transition (1975-1985). Responsable scientifique et organisation Carole Egger (EA4376). Université de Strasbourg. 11-13 Octobre 2012.*

consiguiendo unos de los honores de mayor satisfacción académica y por otro, dos autores reconocidos como malditos, que no reciben honores pero cuyo teatro despierta gran interés a pesar de ser escasamente representado. El nombre de Miguel Romero Esteo fue uno de los más significativos y de los que más interés despertó, no tanto por su ausencia en el foro como por lo mucho que de su teatro se habló.

Todos estos autores comenzaron a escribir en torno a la década de los 60, como a continuación exponremos en una relación de autores, primera obra y fecha de escritura<sup>288</sup>:

- José María Bellido: *Albergue 3.000 metros* (1943)
- Juan Antonio Castro: *Bodas del pan y del vino* (1962)
- Ángel García Pintado: *Cena* (1967)
- Jerónimo López Mozo: *Los novios o la teoría de los números combinatorios* (1964)
- Antonio Martínez Ballesteros: *Orestíada-39* (1960)
- Manuel Martínez Mediero: *Jacinta se marchó a la guerra* (1967)
- Luis Matilla: *Una dulce invasión* (1966)
- Alberto Miralles: *...y al tercer día* (1961)
- Francisco Nieva: *Maldita sean Coronada y sus hijas* (1952)
- Luis Riaza: *Los muñecos* (1968)
- Miguel Romero Esteo: *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* (1963)
- José Ruibal: *La ciencia de birlibirloque* (1956)

Prácticamente ninguno de ellos<sup>289</sup> tiene buenas palabras para el momento político y social que les tocó vivir, ya fuera durante la Dictadura por ser antifranquistas ya fuera durante la Transición porque el nuevo poder los considerara desfasados, el caso es que su teatro no llegó a conocerse. No en balde Alberto Miralles pronunció una frase que los ha definido y con la que se sienten todos identificados: "...la generación más premiada y menos representada del teatro español".

En el período 1952 - 1978 se va fraguando una literatura teatral española que hubiera determinado el futuro si se hubiese producido una evolución acorde a los valores democráticos en alza. Pero nuestro país tampoco es así y cuando en la Transición llegaron al poder los compañeros de viaje de estos autores, consideraron -con el vaticino político- que ya no era su momento y que esa dramaturgia no era la que necesitaba nuestro país. Daba igual que su teatro se hubiera mantenido fiel a su estilo, como Romero Esteo cuyo cambio dramático no se produjo hasta los 80 motivado exclusivamente por criterios estéticos, no ideológicos. El realismo popular de Martín Recuerda y Buero Vallejo fue igualmente relegado a una situación puramente testimonial en el realismo español.

<sup>288</sup> Teresa VALDIVIESO: *España: bibliografía de un teatro "silenciado"*. Estados Unidos de América. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979.

<sup>289</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 208: Fotografía con algunos de los dramaturgos citados: Ángela García Pintado, José Ruibal, Luis Matilla, Miguel Ángel Rellán, Juan Antonio Castro, Francisco Nieva, Diego Salvador, y Miguel Romero Esteo entre otras personas.

En opinión de Domingo Miras, la consecuencia más notoria de cara a la opinión pública era la percepción de una extrema debilidad en la dramaturgia española por su “escasa calidad”, opinión curiosamente compartida por López Mozo quien confiaba en que la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas paliaría esta situación. Por su parte, Martínez Ballesteros consideraba que el nuevo estado democrático no manifestaba ningún signo de interés por favorecer la búsqueda de nuevos valores dramáticos, instalándose en ellos un sentimiento generalizado de traición hacia una generación que había luchado durante el franquismo para conseguir la democracia en su país, el mismo que ahora les cerraba las puertas. Hubo sin duda, “algunos gestos retóricos” -como les llamaría Romero Esteo-, tan sólo encaminados a lavar conciencias y a mostrar sobre el papel una amplia nómina de autores españoles de cara al nuevo futuro europeo. Pero estas comprometidas opiniones requieren ser argumentadas y a ello vamos a dedicar las siguientes páginas en las que se exponen sus razones y el pesimismo instalado en ellos. Están extraídas de artículos de su autoría recogidos en el libro de carácter testimonial “Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español”<sup>290</sup>.

El escritor Domingo Miras opinaba que jamás en la historia del teatro español, había estado el dramaturgo tan desprestigiado como en estos años. Rememora el hecho de que Pérez Galdós estuvo al frente del Teatro Español de Madrid y posteriormente Valle-Inclán, pero que ahora eso resultaría impensable. Se refiere a los primeros años de la Transición. Considera Miras que se da la pugna de dos fuerzas, por un lado un numeroso grupo de autores que intentan reafirmar su identidad y por otro, una “corriente de opinión amorfa” pero eficaz por su cercanía al poder, que sostiene que no existe la actual dramaturgia española por falta de una calidad mínima. “Por causa del precio de las entradas y del vacío de interés social que rodea al teatro, el público no acude a él si no se le ofrece algo que le atraiga de antemano: un autor conocido, un actor o actriz estrella, un espectáculo magnificado por la propaganda. Los montajes de los autores nuevos no ofrecen nada de esto, y transcurren sin pena ni gloria en casi todos los casos”. Opina Domingo Miras que el tener un teatro sin autores deja un margen de libertad mayor a directores y realizadores para que ellos puedan crear unos espectáculos brillantes y originales pero sobre textos ya conocidos universalmente, pero sobre todo textos que les permitieran con una adaptación realizada por ellos mismos o por sus ayudantes o colaboradores, un lucimiento personal dejando en un muy segundo plano al autor. Como vemos, Miras considera que los directores de escena son los primeros beneficiados de esta situación que en cierto modo ha podido ser amparada por ellos.

Según Jerónimo López Mozo, el único valor que se les otorgaba era el derivado de su lucha antifranquista, es decir, el resultado de su contenido político. Transformada la situación político social del país, el valor de ese teatro queda relegado a lo netamente testimonial, lo que reduce su visión artística y su valor objetivo. Finalmente, terminaron siendo unos personajes incómodos

<sup>290</sup> *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*. Edición de Klaus Pörtl. Darmstadt. Max Niemeyer Verlag Tübingen. 1986

-según López Mozo- porque el Estado se sentía en la obligación moral de mostrarles su agradecimiento por los servicios prestados. De ahí, algunas de las iniciativas que tuvieron cierta dimensión aunque sólo beneficiaron a unos pocos. Pero López Mozo reconoce que nadie les quería, ni tan siquiera los actores de la época y pone como ejemplo la opinión que la actriz Nuria Espert vertió en la revista *El público*<sup>291</sup>: *“Me ha costado mucho encontrar textos de autores españoles que me gusten”*. La actriz no fue la única en manifestar esta opinión, porque en la misma revista el director de escena Ángel Facio declaraba: *“...los clásicos son los únicos autores vivos que conozco. El problema es básicamente de calidad....Los autores contemporáneos me parece que son-muy malos, que escriben muy mal. Hasta hace dos años yo era un lector empedernido de todo lo que se hacía, y te aseguro que se me caía de las manos a los cinco folios. Ahora, lo poco que leo no tiene sentido”*. Esta declaración de Facio es coherente con su trayectoria, ya que él había dejado muy claro en el Manifiesto de Los Goliardos que *“el texto es un pretexto”* y que el autor ya no era el centro del teatro: *“El acto determina la idea. El autor es solo el precedente del hecho teatral”*. Como vemos, las opiniones eran demoledoras y aunque se hicieron públicas en 1984, su referencia temporal es anterior, alusiva sin duda, al período comprendido entre el final de la Dictadura hasta los primeros años del gobierno socialista de Felipe González. Pero Facio había dejado claro mucho antes su malestar con la escritura actual española y en un encuentro universitario en 1974, ante los escritores Luis Riaza, Francisco Nieva y Jerónimo López Mozo dejó claro que el único autor joven de España era Valle Inclán.<sup>292</sup> No se le puede acusar a Facio de incoherente porque desde sus inicios dejó públicamente constancia de su pensamiento y su opinión al respecto del teatro que quería hacer, lo que le servía y lo que no. Prueba de esto es la entrevista que le realizó José F. Arroyo en 1966<sup>293</sup> en la que el director del grupo declaraba: *“lo que nosotros pretendemos es hacer un teatro sin adjetivos ni etiquetas, un teatro digno y nuevo que aporte su grano de arena a la purga que están reclamando nuestros escenarios. No solo pretendemos dar a conocer las obras más representativas del teatro contemporáneo, sino ampliar los márgenes de comprensión del público español, enseñarles a ver y conocer los problemas generales y particulares que plantea la realidad dramática.”*

Es curioso que si bien este denominado Nuevo Teatro Español lo único que tenían en común era la lucha antifranquista, todos estuviesen también unidos por estas opiniones tan negativas hacia ellos. López Mozo reconoció esta falta de identidad del grupo de la siguiente manera: *“Ha sido un fenómeno ficticio, creado por la existencia de un grupo de autores enfrentados a problemas comunes. La existencia de esos problemas ha representado la imagen del grupo, cuando en realidad las diferencias entre sus individuos eran en todos los órdenes abismales. Lo que sucede es que por tratarse de un teatro prácticamente desconocido, ese aspecto ha quedado oculto. Si acaso*

<sup>291</sup> Revista *El público*. Nº 14. Madrid 1984.

<sup>292</sup> ENRIQUE BUENDÍA GARCIA. *Teatro en “Políticas”*. REVISTA PIPIRIJAINA, Nº 4, pág. 20. 1974. Madrid.

<sup>293</sup> JOSE F. ARROYO. *“Los Goliardos” un nuevo Teatro de Cámara, a través de su director Ángel Facio*. YORICK REVISTA DE TEATRO, nº 11, enero 1966. Barcelona.



*nos une, y no a todos, la voluntad de hacer un teatro crítico, pero no la forma de hacerlo*".<sup>294</sup>

López Mozo rechaza la opinión de que la crisis o desconfianza hacia el Nuevo Teatro Español viniese determinada por su servidumbre a un teatro contestatario escrito en clave para eludir la censura. Piensa que esa opinión les ha marcado de forma injusta por incorrecta y que sirve de tapadera a la verdadera cuestión: su consideración de vanguardistas. Y en opinión de este y otros autores hablar de "vanguardia" y "España" es hablar de un imposible. A su parecer, uno de los errores que se cometió fue la no potenciación de grupos de investigación y unidades de producción más pequeñas que permitieran trabajar unidos a autores, directores, actores y productores y cuyo resultado colectivo real respondiera a lo que se demandaba en la calle. Sin embargo, la Administración estatal optó por convertirse en el único patrón del teatro español, generando grandes eventos, promoviendo la creación de grandes productoras y recurriendo a los títulos universales de siempre, todo bajo el control absoluto del Estado.

Mientras José Ruibal escribe un artículo en el que intenta dejar constancia de lo que les separa de la corriente realista y conectando su discurso con Valle-Inclán, a quien también recurren los realistas como referente único del siglo, dice: *"Pues bien, en el mejor de los casos los autores realistas tomaron de Valle-Inclán la norma de sus personajes, mientras que los autores del nuevo teatro llevan a sus últimas consecuencias lo que el inicia en términos modernos: la manipulación del lenguaje y la elaboración estética de las formas escénicas."*<sup>295</sup> Más adelante y para defender la palabra de la corriente favorecedora del lenguaje no verbal en la escena, escribe: *"Pero un teatro donde la palabra haya sido expulsada terminará en la monotonía, en el agotamiento de sus propias formas. La palabra sigue siendo el instrumento de expresión más articulado y con mayores posibilidades de la comunicación humana. Quienes pretenden descalificar el lenguaje hablado creo que lo hacen, acaso, por padecer impotencia verbal, argumentando que la palabra ya no es válida para expresar nuestras inquietudes más profundas. Y esto no es ciencia aunque se revista de su cáscara, sino puro pálpito. Si la palabra resulta ser la clave del lenguaje humano, como nos indican los teóricos de la lingüística, ¿qué palabra les dice tal cosa a los enemigos de la palabra para descartar la palabra?"*

Como vemos este Nuevo Teatro estuvo vapuleado desde todas las filas, hoy día cuesta trabajo entender esa actitud, aunque ellos fuesen implacables en sus críticas hacia el poder político y poder cultural. En el mismo escrito citado anteriormente Ruibal usa las palabras de Romero Esteo porque según el define con exactitud lo que está sucediendo y porqué ellos son molestos: *"...en su área de poder teatral, los vedettes de la autoría y la crítica y la empresa y la interpretación están unidos en una red de intereses, funcionan como una mafia sólida y compacta, canalizan en provecho propio"*. Este pensamiento de Miguel

<sup>294</sup> ALBERTO MIRALLES. *Nuevo Teatro Español: una alternativa social*. Madrid. Villalar, 1977.

<sup>295</sup> JOSÉ RUIBAL. *Imagen plástica y verbal en el Nuevo Teatro Español*. Borrador de artículo enviado a Miguel Romero Esteo y perteneciente a su archivo personal. Sin datar.

Romero Esteo se manifiesta años después (1991) en la escritura de su obra *La oropéndola* en la que un crítico y a la vez productor, una actriz consagrada y un autor se reúnen para diseñar un nuevo proyecto que les dará fácilmente numerosas subvenciones, pero el hijo de la actriz y de uno de los otros dos personajes, aparece al final de la pieza para con un punzón atravesarle el corazón al crítico productor y padre de la joven criatura, que vendría a simbolizar la nueva escritura, el nuevo momento por vivir que está siendo manipulado desde las esferas superiores.

Estos autores no solo tuvieron en frente a directores, actores y productores, sino también a la crítica. Al menos la del gurú de la crítica teatral en la nueva España democrática: Eduardo Haro Tecglen. La polémica vino servida a raíz de un manifiesto que autores del Nuevo Teatro Español firmaron y publicaron en el número 45 de la revista *La calle*<sup>296</sup>, argumentando el error del nuevo sistema aplicado a las artes escénicas en el que no se impulsaba un verdadero proyecto de investigación y se volvía a apostar por la repetición de fórmulas comerciales. Haro Tecglen reaccionó ante esta visión y los criticó duramente generando una polémica que quedó recogida en un artículo de M<sup>a</sup> Pilar Pérez-Stansfield.<sup>297</sup>

Lo que subyacía en realidad era un miedo atroz de los políticos del momento a incomodar a los sectores franquistas que aún controlaban ciertas estructuras del sistema, concretamente a los militares y, el temor a ver los tanques en la calle era algo no sólo posible sino probable, como se comprobaría unos años después con el golpe del 23 febrero de 1981. En esta situación de tensión permanente con las fuerzas de la ultraderecha, el proceso de la Transición hubo de moderar su discurso evitando cualquier acción incómoda y, obviamente, el ámbito de la cultura y en especial el sector teatral no pudo sustraerse a ello. Se instaló un discurso oficioso que llegó a contagiar y calar incluso entre los propios agentes culturales, mediatizando su programación y a los propios autores que tuvieron cabida en el panorama nacional y que terminaron por autocensurarse para evitar la provocación. Alberto Miralles cita como ejemplo de esto a Rafael Alberti que días antes del estreno en el Teatro María Guerrero de su obra *Noche de guerra en el Museo del Prado* ejerció una “limpieza” limando todo aquello que pudiera herir.

La programación de *Noche de guerra en el Museo del Prado* era un bienintencionado gesto retórico que respondía en realidad a un guiño hacia el exilio para demostrar a la sociedad española y a Europa que las aguas volvían a su cauce y España entraba en un proceso de normalización y de restitución de sus valores democráticos. Para ello se programó una serie de títulos de la dramaturgia española escrita entre 1936 y 1976: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, *El adefesio*, *Noche de guerra en el Museo del Prado* ambas de Rafael Alberti, *La doble historia del doctor Valmy* de Antonio Buero Vallejo, *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* de José Martín Recuerda, *Flor de otoño* y *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y la

<sup>296</sup> Revista *La calle*, nº 45, Madrid, 3º enero-5 febrero 1979.

<sup>297</sup> M<sup>a</sup> Pilar Pérez-Stansfield. *Direcciones de teatro español de posguerra*. Madrid. José Porrúa Turanzas S.A., 1983; pp. 15-17.

*Fandanga* de José María Rodríguez Méndez, *Retrato de dama con perrito*, *El desván de los machos* y *el sótano de las hembras* las dos piezas de Luis Riaza, *De San Pascual a San Gil* de Domingo Miras.

Pero todo esto tenía un coste. Los responsables de entonces fueron incapaces de encontrar una fórmula que permitiera el equilibrio y avance de todas las tendencias de la dramaturgia española. Se optó por hacer gestos hacia el exilio y hacia los nombres importantes que fueron silenciados durante la Dictadura, como el caso de Valle-Inclán y García Lorca. En entrevista<sup>298</sup> al profesor Manuel Alberca, este lo deja muy claro en su respuesta a la pregunta del periodista:

*“–Parece que Valle-Inclán está más presente hoy...*

*–La obra de Valle-Inclán se ha visto favorecida por las lecturas obligatorias escolares. De ‘Luces de bohemia’ se han vendido más de un millón de ejemplares en los últimas tres décadas. No está mal. Esto ha contribuido a que haya estado presente en las librerías y en los escenarios. Pero es que además su obra tiene una calidad de lenguaje y una temática tan actuales, que se puede decir que está vivo.”*

Además, se ofrecía de cara a Europa la imagen de una dramaturgia potente y personalísima que había sido silenciada y que irrumpía con fuerza en el nuevo escenario democrático del país con la intención de arrasar en el panorama mundial. No fue así. El discreto éxito no justificó la fuerte inversión económica. No obstante, el camino hacia Europa había comenzado y uno de los escaparates utilizados fue el teatral, si bien solo el institucional amparado en la política de subvenciones. Desde las instancias gubernamentales se apoyaban los montajes de los clásicos mientras que los autores contemporáneos apenas recibían ayudas, teniendo además que competir con las poderosas producciones de los Teatros Institucionales. No era pues el momento para atrevidos discursos dramatúrgicos de investigación o pseudoexperimentales; había que ir a lo seguro, lo que significó la defenestración del Nuevo Teatro Español.

El punto álgido de este proceso se produjo con el mencionado golpe de Estado del 23-F con los tanques en la calle, que reforzaron aún más, si cabe, ciertas actitudes tibias y sigilosas para no encender los ánimos de la ultraderecha. Pero, el final de la Dictadura trajo consigo una sensación de libertad cuya manifestación más notoria a nivel social fue el tratamiento de la cuestión sexual, abordada sin embargo desde la perspectiva más superficial y chabacana en el denominado “destape”, cuyas piezas tanto cinematográficas como teatrales inundaron las carteleras viniendo en cierto modo a paliar las ansias reprimidas de los españoles. Por consiguiente, la España de aquellos años de la Transición optó por la seguridad en la programación de su oferta cultural apostando por el binomio autores clásicos universales- destape, una oferta de entretenimiento puesta al servicio de lo puramente comercial y que facilitó al gobierno su tarea de contener a los sectores más reaccionarios.

<sup>298</sup> Manuel Alberca: “La educación no se improvisa a golpes de leyes ni de boletines”. DIARIO SUR. 14 de marzo 2015. Málaga. Entrevista de Miguel Ángel Oeste.

Podría decirse que estos avatares son elementos propios del juego político cultural. Pero hay que considerar la situación de la profesión en los difíciles momentos del final de una Dictadura y el comienzo de la transición política y social. La percepción que tanto la profesión como el empresariado tenía era que “el teatro se nos muere”. El índice de paro entre los profesionales era de un 80%, existían enormes dificultades para crear proyectos de autogestión y sobre todo, tenían un gran listado de reivindicaciones pendientes a las que nadie haría caso. La visión pesimista de los profesionales del teatro tras la muerte de Franco se fue acrecentando hasta que en 1981-se hablaba ya del agonizante teatro español. Así pues, las artes escénicas en España estaban en un callejón sin salida. Los empresarios que querían arriesgar no encontraban la infraestructura cultural idónea para que sus productos pudieran circular con normalidad y en libertad de mercado; los autores protagonistas del teatro más inquieto durante la Dictadura son tildados de vanguardistas y experimentalistas en una España aún adherida a lo tradicional; como consecuencia, el cuerpo gremial de los actores se encontraba sumido en la inactividad más absoluta al no encontrar ofertas de trabajo.

Las primeras elecciones democráticas que pone a un gobierno socialista al frente del Estado en 1982, consiguió mejorar en algo la situación, pero como ya se ha expuesto anteriormente, la vía utilizada no suscitó el amparo del Estado hacia la cultura sino una dependencia extrema que, a la postre, se ha manifestado dañina.

La inmensa mayoría de la infraestructura escénica pertenece al Estado, lo que supone una herramienta susceptible de ser utilizada para fines políticos. Y no hay que olvidar que las reglas del juego democrático se renuevan cada cuatro años, lo que impide la realización de planes de futuro a largo y medio plazo. Esto dibuja un panorama de auténtico desequilibrio de fuerzas en el sector cultural en general y en el ámbito teatral en particular, desequilibrio entre la realidad escénica del momento y las aspiraciones de sus protagonistas que finalmente desemboca en una crisis crónica del teatro español.

## 6. AUTORES REPRESENTADOS EN MÁLAGA: TENDENCIAS Y COMPAÑÍAS

En el cuadro que a continuación se presenta se ve con notable claridad cual ha sido la evolución, no solo de la tendencia escénica, sino también la literaria.

Si en los años 60 fue el teatro ARA quien marcó principalmente la línea de actuación tanto escénica como literaria con obras clásicas y contemporáneas de carácter moralista y cómicas, en los años 70 empiezan a convivir dos tendencias de escritura teatral. Por un lado los grupos independientes que buscaban la crítica social<sup>299</sup> enmarcada en la farsa expresionista y en el teatro simbólico, convivía no sin crítica, con otro más propio del repertorio tradicional y convencional.

En los años 80 se produce un notable abandono de las obras de autor y las compañías mayoritariamente trabajan textos colectivos o escenifican textos de un miembro de la compañía, por regla general del propio director o directora.

En los 90 comienza a romperse esta tendencia pero no de forma notable. Aún persisten las creaciones propias. Mientras en los 70 la tendencia se enmarcaba en el teatro social, esta desaparece en los 80 y prácticamente en los 90. Tal vez, sea en estos momentos cuando comienza a revitalizarse este teatro. En los 90 se amplían las tendencias como corresponde a una sociedad más plural. Pero es significativo el alto índice de creaciones propias. Sin embargo en la cartelera de Madrid, como paradigma de centro de producción referencial del país, se estaba entrando en una literatura teatral sostenida sobre los principios de un realismo neo costumbrista, muy marcados por el humor sencillo y cotidiano y enmarcado en situaciones estrambóticas tratadas con naturalidad, como así deja constancia de ello el profesor Antonio César Morón en la revista Sociocriticism dirigida por el catedrático Antonio Chicharro<sup>300</sup>.

*“La risa no tiene por qué ser algo con lo que pasar un rato agradable y ya está. Pero sorprende que actualmente se potencia una ideología del humor que tiende, al igual que tendía aquella del franquismo, a hacer olvidar las miserias*

<sup>299</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 76: Resulta excepcional este documento en el que se muestra el informe de la Dirección General de Seguridad con otro informe previo del alcalde de la localidad de Humilladero (Málaga) en 1974, en el que se da en primer lugar un informe sobre el grupo de teatro que va a actuar en la localidad, en esta ocasión “Teatro Ensayo Algabeño” de Algaba (Sevilla) con la obra *Asamblea general* de Lauro Olmo y Pilar Enciso, la cual no revestía mayor peligro según el informe, salvo que fuese pretexto para que los “párrocos del pueblo” aprovecharan la concentración para “algún tipo de propaganda”. Este informe está datado 8 de agosto de 1974 y lleva el sello de DIRECCIÓN GENERAL DE SEGURIDAD, Servicio de Información. A continuación una copia de las actividades organizadas y por último el informe del alcalde del pueblo con todo un listado de personas sospechosas entre las que destaca Antonio Romero Ruíz un joven de 19 años que llegara a ser Diputado a Cortes en la Democracia. Pero el informe va dirigido muy especialmente contra los sacerdotes Francisco García González y José Sánchez Gámez como “curas obreros”, siendo este último creador de una cooperativa para mujeres.

<sup>300</sup> Antonio Chicharro, director Revista Sociocriticism XXI, 2, 2006. Artículo de Antonio Cesar Morón: “Funcionamiento de la ideología del humor en la escena española”.

*que se contemplan cada día, sin establecer ningún tipo de crítica. Y esto no creo que suceda solamente en España, pues basta contemplar cualquier comedia del cine más reciente que nos llega de los EE.UU., para apreciar esa huida de posturas comprometedoras con el poder establecido.”*

La tabla que a continuación se expone deja constancia de las tendencias literarias teatrales de cada época:

AÑOS 50	Grupos aficionados	Autores clásicos y reconocidos
1958/1962	Compañía ARA	Autores moralistas, clásicos y comedias ligeras
AÑOS 60	Monopolio de ARA	Autores de compromiso social y político
1968	Primera entrada del Independiente	La autoría colectiva
AÑOS 70	La lucha del Independiente y la caída de ARA	Autores de creación propia.
1972	Segunda entrada del Independiente	La crisis de la palabra.
AÑOS 80	La vanguardia y el incipiente mercado. Modernidad y Postmodernidad. La tutela-regiduría del Estado	El teatro de la Imagen y la Danza-Teatro
AÑOS 90	La bancarrota del 92	Vuelta al texto
	La consolidación del Mercado: estructuración de los productos	La búsqueda de nuevos autores:
	Organización administrativa	la incorporación de las autoras a las carteleras
	El teatro profesional	El olvido de los aventureros
		Generaciones perdidas
		El consumo cultural: seguro, audiencia y estadística.

#### *Nómina de compañías y autores representados en temporada 93/94*

Sirva este otro cuadro para testificar lo anteriormente expuesto y comprobar como en la década de los 90, concretamente en esta temporada 93/94 hay una mayoría de creaciones propias o colectivas y como el texto de autor está representado en forma minoritaria y además con dos tendencias muy definidas. Tanto Miguel Gallego como Mercedes León escribían para sus propias compañías por lo que se podrían considerar también como “creaciones propias” ya que los textos estaban pensados para los miembros del grupo y los autores formaban parte del mismo, incluso dirigían sus obras.

Por el otro lado contrasta los nombres de Santiago Moncada con Strindberg, O’Neill, Ionesco, Arrabal y otra generación diferente como la de Paloma Pedrero y Liliana Costa. Empiezan a tener presencia en las carteleras malagueñas las dramaturgas.



COMPAÑÍA	AUTORES			
Acuario	Creación propia			
Amaranta	Creación propia			
Anthares	Paloma Pedrero			
Birli Dirli	Creación propia			
Brea	Arrabal	Mercedes León		
Cabaret ecológico	Creación propia			
Calle 42	Creación propia			
Candilejas	Creación propia	Ionesco		
El espejo negro	Creación propia			
Málaga Danza Teatro	Creación propia			
Metrónomo	Creación propia	Creación propia	Liliana Costa	Strindberg O'Neill
Mirapalo	Creación propia			
Petí Comité	Creación propia			
Teatro estable	Miguel Gallego			
Teatroz	Creación propia			
Teatro Cero	Santiago Moncada			
Teatro del Maquis	Creación propia			

Es de reseñar aunque no pertenezca al tiempo de estudio que durante la década de los 90, la implicación de la Administración con sus distintas instituciones, impulsó la aparición y formación de una nueva dramaturgia. Desde el Centro Andaluz de Teatro con su premio Miguel Romero Esteo para jóvenes autores en el que resultaron premiados Sergio Rubio y Juan Alberto Salvatierra, o los premios de la Sociedad General de Autores recibido el galardón Antonio Jesús González; o Angélica Gómez que ganó el premio Rosa Gálvez y José Antonio Sánchez Gómez el premio Martín Recuerda, la nueva dramaturgia malagueña ha ido posicionándose en una plataforma importante de lanzamiento que a la postre resultó una burbuja más. Con la caída de todo el sistema se dejó de pensar en lanzamientos colectivos y los autores se buscaron la vida de forma individual. Unos encontraron su hueco en los guiones de televisión, otros se adscribieron a compañías para las que trabajar con una cierta estabilidad y otros abandonaron el ejercicio de la literatura dramática, al menos con afán de profesionalización.

Con todo lo expuesto faltaría presentar un cuadro que reflejara la evolución del teatro en Málaga durante estas décadas que supusieron el llamado Teatro Independiente durante la década de los años 70 y la profesionalización de los 80, y para que la progresión sea comprendida correctamente es necesario incluir la década de los 90 porque, aunque fuera del periodo de estudio, ilustra de forma meridiana el devenir de estas artes escénicas.

<b>AÑOS 70</b>	<b>AÑOS 80</b>	<b>AÑOS 90</b>
Poca formación	Aumento de la formación	Apto nivel formativo e informativo
Escasos recursos materiales	Escasos recursos materiales	Desniveles en los recursos materiales
Ningún recurso económico	Aumento de recursos económicos	Desequilibrios en los recursos económicos.
Ninguna infraestructura	Escasa infraestructura	Mínima infraestructura
Lo colectivo como valor de apoyo	Perdida de lo colectivo	Mayor Organización empresarial. Eje vertical
Desconocimiento del exterior	Conocimiento del exterior	Conocimiento del exterior. Dificultades para la organización de giras.
Ausencia crítica teatral	Ausencia crítica teatral	Comienzo crítica teatral
prensa significativa	prensa significativa	prensa
Corta edad de reparto	Corta edad de reparto	Mayor edad de reparto
Carácter endogámico	Carácter endogámico	Carácter endogámico
Ausencia de profesionales especializados	Carencia de Profesionales especializados	Insuficiencia de Profesionales especializados
Definición ideológica	Perdida definición ideológica	Perdida definición ideológica
Rara proyección al exterior	Puntual proyección exterior	Continua proyección exterior
No regulación del teatro	Normalización de programación	Sometimiento leyes del mercado
No existencia de circuitos	Escasos circuitos	Dificultad de acceso circuitos
Oferta social limitada	Oferta social más amplia	Oferta social más amplia
Rivalidad	Mayor competencia	Gran competencia, rivalidad
Ausencia política teatral	Diseños política teatral	No percepción de la política teatral
Necesidad de ver teatro	Necesidad de participar en eventos culturales	Se prefiere “hacer” a “ver teatro”
Apoyo social	Apoyo social endeble	Escaso apoyo social
Creencia en lo colectivo	Confianza extrema en la creatividad individual	Responsabilidad de equipo

*Relación de compañías*

Durante las décadas de los años 70 y 80 se produjo en Málaga un salto cuantitativo considerable. Del monopolio del Teatro ARA de los años 60, se pasó a un número escaso pero considerable en los 70 que conformaron principalmente el núcleo del Independiente y en los inicios de los 80 la nómina de grupos se disparó. Aunque no forme parte del estudio habría que señalar que en la década de los 90 esa relación siguió creciendo hasta alcanzar las 50 agrupaciones en 1999 y que se mantuvo en la década siguiente si bien alterando de forma considerable la identidad de los grupos. Nombres nuevos que sustituían a los anteriores pero que mantenían la bolsa de 50 agrupaciones aproximadamente en el mercado malagueño.<sup>301</sup> Llama la atención la inestabilidad de los 90 que tras la bancarrota originada por los fastos de la Expo y las Olimpiadas, los circuitos escénicos se vieron empobrecidos originando la desaparición de numerosas compañías, muy especialmente aquellas dedicadas a la experimentación o de tendencias minoritarias.

**Acuario Teatro** (Constitución:1978) Director: Diego Guzmán Ortega

**Alborán** (Aparece tras la desaparición del grupo Terrá)

**Amaranta Teatro** (Constitución: 1986) Director: José Sánchez Andreu

**AZ Teatro** (Constitución: mayo 1989)

**Brea Teatro** (Constitución: 1984) Directora: Mercedes León

**Chirimoya Teatro** (Constitución: 1987)

**Clásicos de Cámara** (Constitución: 1993) Director: Rafael Torán

**Corral de comedias ARA** (Constitución: 1972) Director artístico: Óscar Romero; Directora general: Ángeles Rubio-Argüelles

**Dintel** (Constitución: 1977) Director: Miguel Gallego

**El espejo negro** (Constitución: junio 1989) Director: Ángel Calvente

**Escuela Superior de Arte Dramático** (Desde el principio de su existencia, 1947, ha impulsado grupos y talleres)

**Gent'A** (Finalización de la actividad 27/03/1977)

**La cora de rayya** (Constitución: 1980) Directora: Inmaculada Jabato

**La farola** (Constitución: 1978/79) Director: Miguel Romero Esteo

**Málaga Danza Teatro** (Constitución: 1984) Director: Josep Mitjans y Tomé Araujo

**Manuel Chaves** (Constitución: 1988 etapa en la que trabaja en su taller fijo)

**Metrónomo Teatro** (Constitución: 1987) Director: Rafael Torán

<sup>301</sup> Según censo elaborado por la Asociación Amigos del Teatro y de las Artes Escénicas de Málaga 1999 y revisión del censo 2004 por el alumnado de Producción de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga.

**Taller de Teatro Base** Director: Chencho Ortiz

**Teatro Cado** (Constitución: 1989)

**Teatro Cascao** (Constitución: 1971) Director: Carlos Navarro

**Teatro de la Pantomima** (Constitución: 1980) Director: Ángel Baena

**Teatro de los suspiros** (Constitución: 1989)

**Teatro del Laboratorio** (Constitución: 1979) Director: Rafael Torán. Instituto Bachillerato Cánovas del Castillo

**Teatro del Mediterráneo** Director: Miguel Gallego

**Teatro Estable de Málaga** (Constitución: 1987) Directora: Natividad Sánchez Moya

**Teatro estudio** (Constitución: 1982) Director: Juan Hurtado

**Teatro La Caleta** (Constitución: 1981 Diputación de Málaga. Director Miguel Gallego)

**Teatro Ohj** (Constitución: 1984) Director: Antonio Olveira

**Tespis Pequeño Teatro** (Constitución: 1973) Director: Luis Jaime Cortéz, Leo Vilar

**Toná** (Constitución: 1975) Director: Rafael Torán

**Aguarrás** (Constitución 1973) Director: Rafael Parrado

**Zebra Teatro.** (Constitución: 1976) Director: Ángel Baena. Instituto Bachillerato Sierra Bermeja

## 7. PERFIL DEL ESPECTADOR

La carencia de actividad oficial y pública, la dificultad de acceso y la ausencia de políticas de incentivación a la participación cultural, hizo que el perfil del espectador tipo se situara principalmente en los focos docentes. La universidad se convirtió en el núcleo escénico de Málaga y por aquel entonces en el monte urbano de El Ejido se centraban dos importantes espacios escénicos: el Teatro de los Comedores Universitarios y la Sala Falla perteneciente al Conservatorio Superior de Música y Escuela Superior de Arte Dramático. Por aquel entonces, al estar un numeroso grupo de facultades radicadas en El Ejido, era esta la zona joven de la ciudad. Tanto las propuestas de realización y producción escénica como la de exhibición se concentraban entre el patio de la facultad de Filosofía y Letras (antiguo colegio San Agustín) en pleno centro histórico de la ciudad y en los denominados Comedores Universitarios en El Ejido.

En la actualidad la ausencia de programación abierta o uso abierto del teatro de los Comedores y la marcha de la ESAD a la nueva zona universitaria de Teatinos ha dejado al Teatro Cánovas solo en El Ejido como escenario de programación estable. Este espacio de la ciudad bien se podría haber convertido en un lugar catalizador de las artes escénicas y musicales con tres teatros operativos: Teatro Cánovas, Comedores Universitarios y Sala Falla, espacio al que sin duda se sumarían otras salas alternativas de carácter independiente y todo ello impulsaría comercios de servicios y especialmente restauración, por lo que hubiese cambiado la configuración de esa zona urbana.

Desde la Administración se optó por la dispersión periférica en unos casos mientras que la ciudadanía siguió y sigue entendiendo el centro de la ciudad como el alma y motor de la misma. Las experiencias de periferia lo único que consiguió fue sectorizar más aún al público.

La universidad y los espacios escénicos abiertos en la zona de Teatinos han quedado para un perfil de espectador joven (Espaciu, la Caja blanca, ESAD); los intentos por habilitar el Centro Cívico situado en la avenida de Los guindos frente a la playa de La Misericordia, ha convocado y de forma escasa a un público mayor que en viajes organizados y desde los pueblos asistían a diversas actividades. El público medio sigue buscando los espacios del centro de la ciudad.

En la década de los 70 en la provincia, la participación del hombre como espectador, pese a ser escasa contaba con su presencia, siempre y cuando la obra tuviera algún ingrediente atractivo en lo social o en lo político. La obra como arte en si no era el motivo principal. Pero si venía acompañada de un marketing propio del momento: escándalo político, discurso hacia la libertad, memoria de la guerra civil, represaliados de la Dictadura, etc... entonces si podía despertar interés.

En los años 80 al retirarse la Universidad de la implicación cultural y social de la ciudad y centrar sus esfuerzos y recursos en la docencia, amparado esta en la nueva ubicación de la zona universitaria en el extrarradio de la ciudad, la actividad escénica se centra en los teatros regidos por la Administración democrática y -como una excepción- se mantiene el Teatro Alameda de carácter privado. Este teatro por su tipo de programación siempre ha mantenido un público fiel que contrastaba con el nuevo perfil de espectador que se estaba fraguando en los nuevos teatros.

Mientras el teatro Alameda mantenía un público tradicional de avanzada edad y principalmente matrimonios que asisten en sesiones de tarde los fines de semana, los teatros públicos comienzan a recibir un tipo de espectador diferente atraído por una programación que se sostenía en éxitos del nuevo teatro comercial y en propuestas alternativas y más arriesgadas.

La evolución social de la Málaga de los 80 hace que el hombre se retire ligeramente de las actividades culturales y es la mujer la que se mantiene atraída por el lenguaje escénico. Bien por la programación local, mayoritaria en representaciones de riesgo, por el carácter experimental de muchas de sus propuestas imbuidas de esa necesidad de creatividad y de originalidad propia de la década de los 80, se perfila la mujer joven como el espectador tipo de esos años.

Sin embargo en la década siguiente con la -llamémosle- normalización del sector, con unas reglas del juego impuestas por el mercado cultural y su estructura, habiendo cedido la clase política y administradora a ello, cambia el modelo de programación, se vuelve algo más conservadora, suben los precios de taquilla, y el perfil del espectador se modifica no en cuanto a género pero si en cuanto a segmento de edad. Ahora es mujer pero que posee un puesto de trabajo y con ello una nómina y una independencia económica. También es cierto que atraído por este cambio de perfil en los espectadores, se amplía el carácter de la mayoría de la programación en las que primordialmente tienen a la mujer -cliente potencial- como sujeto protagonista de la acción dramática. A ello contribuye las políticas de igualdad y de asuntos sociales que establecen y normalizan una serie de días y meses -marzo y octubre<sup>302</sup>- para que gire en torno a la mujer como tema. Ahora el perfil aumenta a mujeres de 35 a 45 años. Y en la década siguiente, aunque ya no es motivo de estudio, aumenta aún más el corte de edad, consolidando un público fiel y que los programadores tienden a satisfacer para su mantenimiento.

Distinto es en las zonas rurales. Aquí el público si está muy definido por la ausencia masculina. En los pueblos el hombre no va a los teatros. En contadas ocasiones y dependiendo de la actividad y sobre todo del compromiso al que se vea sometido, el hombre aparecerá por el teatro o no. El hombre tradicional rural no considera la actividad teatral propia de su interés. Por eso los programadores municipales concentran sus esfuerzos en los fines de semana a la espera y confianza del público joven que viene de ejercer sus

<sup>302</sup> El mes de marzo se caracteriza por los actos en torno al *Día de la Mujer* y el mes de octubre por los de *violencia de género*.



estudios en la capital. Durante la semana la actividad escénica se centra en talleres municipales orientados a niños y a mujeres -amas de casa- que encuentran en estas iniciativas un punto de encuentro y comunicación con el resto de las participantes y un lugar en el que manifestar su creatividad, durante décadas ignoradas.

Hay que tener en cuenta que la mujer rural para ir al teatro debe tener resueltas antes de nada una serie de tareas de índole familiar, que por tradición machista ha debido asumir: la atención a los hijos y la comida o cena. Esto que parece un comentario anecdótico, configura la programación en muchos teatros de la provincia. La programación debe tener en cuenta que es muy posible que si se quiere contar con la presencia de la mujer en los teatros, hay que saber que suelen venir acompañadas de sus niños y ello condiciona, a la hora de programar, tema y estética de las obras. Por otro lado los horarios también pueden verse afectados por la hora de la cena y sus preparativos.

## 8. EN LA PLURALIDAD DEMOCRÁTICA, UNA INDIVIDUALIDAD: ROMERO ESTEO

A diferencia del periodo de la Dictadura en el que sobresalía un nombre propio por ser prácticamente el único, Ángeles Rubio-Árgüelles, durante la Transición y primeros años democráticos fue la pluralidad de la gran cantidad de compañías que surgieron la tónica reinante. Pero hubo otro nombre propio que por su implicación en la vida cultural malacitana y por su aportación al sector de las artes escénicas en concreto y su proyección internacional, se ha ganado el respeto y la admiración de todos, o de casi todos: Miguel Romero Esteo. A su regreso a Málaga, abandonando Madrid donde residía, se hizo cargo del Taller de Teatro y del Taller de Poesía en la universidad y posteriormente dirigió el Festival Internacional de Teatro. Desde ambas plataformas: Universidad y Festival consiguió una notable influencia en muchos jóvenes escritores y en futuros actores y directores que a la postre, contribuyeron a cambiar el panorama heredado de la Dictadura.

### *Apuntes biográficos y bibliográficos: Miguel Romero Esteo*

José Miguel Romero García nació el 23 de septiembre de 1930 en Montoro<sup>303</sup>, provincia de Córdoba. Lugar recordado siempre porque *“se encuentra a medias entre los bandoleros del romanticismo del XVIII por la Sierra Morena y la campiña cordobesa, lugar en el XIX de numerosas revueltas campesinas que terminaron en masacres”*<sup>304</sup>. Sus abuelos fueron obreros del campo, gente pobre que supieron elevarse -bien por su propio trabajo o bien por matrimonios hábiles-, según confiesa el propio Miguel Romero tal vez refiriéndose al matrimonio de su adorada abuela materna Amadora Esteo de quien recoge su apellido para convertirlo en su seudónimo artístico muchos años después.<sup>305</sup>

Es el menor de cinco hermanos todos hijos de Francisco Romero Pérez y María García Cubero. El padre se había dedicado entre otros negocios al vino como comercial de una empresa local que solía exportar sus mostos a otros lugares del país. Su padre, ateo y republicano, su madre católica ferviente. Con el nacimiento de José Miguel coincide una época de penuria económica para la familia. Tres años después aprende a escribir y leer en el parvulario de unas monjas carmelitas de ámbito rural.

En el 36 con el estallido de la guerra civil, Montoro se proclama fiel a la república y es la izquierda la que controla el municipio. En diciembre de ese mismo año, las tropas sublevadas atacan el pueblo y es en Nochebuena cuando su familia es evacuada junto a muchas otras cruzando a pie Sierra Morena durante tres días y tres noches. Fueron acogidos en Ciudad Real por el Socorro Rojo Internacional que les da una habitación y alimentos diariamente.

<sup>303</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 77 y 78: Registro de nacimiento, documentos 1 y 2.

<sup>304</sup> Opinión de Miguel Romero Esteo.

<sup>305</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 79: Autorización de la Sociedad General de Autores de España por la que se acepta el seudónimo de Miguel Romero Esteo con fecha 23 de octubre de 1974.

Sus hermanos que tenían 16 y 17 años se alistan para combatir al lado de la República, mientras que su padre es enviado a luchar al Norte con el ejército republicano.

En 1939 tras la finalización de la guerra civil regresan a Montoro pero se encuentran con que su familia ha sido declarada “roja” y por lo tanto le ha sido requisada la vivienda y las pertenencias quedándose la familia en la más absoluta miseria. Su padre estaba en un campo de concentración y fue condenado a muerte. Consigue la familia a través de una hermana de la madre, perteneciente a una orden religiosa de clausura en la ciudad de Córdoba, que su padre no fuese fusilado.

Ante tal situación deciden ir a Málaga por tratarse de una ciudad grande que podría ser adecuada para que sus hermanos encontraran trabajo. Pero no fue así, la crisis tras la guerra y la depresión posterior recibieron a la familia Romero García con un desempleo galopante y el único que encontró trabajo fue precisamente José Miguel, el más pequeño de los hermanos como monaguillo en un convento de monjas y con un salario de miseria. Salario que conseguía ampliarlo gracias a sus dotes como cantante solista en el coro y por ello recibía propinas.

Fueron tiempos de grandes penurias económicas para la familia, como tantas otras, tiempos en los que la picaresca y su hábil uso conseguía que ese día la familia pudiera comer. Este es el ambiente en el que va creciendo José Miguel Romero García. Y muchos años más tarde siendo ya un profesional de la escritura teatral, no olvida nunca de donde procede como queda constancia en esta entrevista:

- *“Háblame en primer lugar cómo fue esto de lanzarte a escribir teatro.*
- *Pues verás, no se. Mira, tal vez porque yo vengo de una familia marginal. Pongamos que esto de la marginalidad implica tensiones de no integración, de rechazo...”*<sup>306</sup>

En 1945, los curas de la parroquia le ofrecen una beca para que se vaya a estudiar Humanidades (antiguo bachillerato)<sup>307</sup> a Andújar (Jaén). Se trata de un internado para hijos de obreros y niños pobres, dirigido por los Padres Paúles que se dedicaban a evangelizar a los obreros. Estuvo en este colegio hasta 1949. En el encuentra sus dos grandes pasiones: el fútbol y el teatro. Le gustaba jugar de defensa central y muchos años después recordará esta etapa en uno de sus poemas “Las hierofanías”. Durante este periodo estudia solfeo y piano, comienza a escribir poemas y le encanta la literatura. Como era imposible ir a casa por Navidad, las fechas vacacionales en el colegio organizaban un teatro para la gente del pueblo, especialmente teatro cómico y cuando son tragedias le fascinaba asumir los papeles de “el malvado”.

En 1950 se hace novicio y luego estudiante eclesiástico siempre con los Padres Paúles. Pero su interés estaba en poder estudiar música, órgano,

<sup>306</sup> Entrevista anónima de periodista mecanografiada y ubicada en el archivo personal del autor.

<sup>307</sup> ANEXO ESCRITOS. Nº 80: Título de Bachillerato.

dirección coral. Todo ello le facilitó poder ser el director de la Schola cantorum en diversas ciudades hasta 1956.

Con 26 años se marcha a Londres para estudiar inglés y al año siguiente en 1958 decide abandonar los estudios eclesiásticos. Sobrevive dando clases de inglés en Gijón antes de hacer el servicio militar en Los Pirineos.

Tras la mili y ya en Madrid comienza simultáneamente los estudios de Ciencias Económicas y Periodismo en la Universidad a la vez que trabaja en diferentes oficios (repcionista, ayudante de contabilidad, traductor técnico,...) principalmente en la Base Americana de Torrejón de Ardoz con fecha de alta el 26 de agosto de 1959 y baja el 31 de mayo de 1964<sup>308</sup>. Termina los estudios de Periodismo<sup>309</sup> en 1963 y al año siguiente, en el mes de julio, comienza como “trabajador contratado”<sup>310</sup> en la Oficina de Prensa del Plan de Desarrollo adscrito a la Presidencia del Gobierno hasta marzo de 1975, y sigue estudiando Económicas, aunque estos estudios los abandona en 1965 justo cuando escribe su primera grotescomaquia *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* que no será publicada hasta octubre de 1977 por la editorial Cátedra en una serie de Clásicos contemporáneos. Ese mismo año comienza los estudios de Ciencias Políticas y según sus propias declaraciones, hace la carrera en dos cursos en vez de los cinco habituales. Hasta entonces se ha mantenido al margen de la vida cultural y teatral madrileña.

En 1966 termina sus estudios universitarios con un segundo título el de Ciencias Políticas especializado en Sociología. Escribe su segunda grotescomaquia *Pontifical*. La prohibición por la censura de la totalidad de la obra, hace que esta sea impresa por multicopias (ciclostil) y circule de forma clandestina. Ello acrecienta el carácter de “antifascista” al autor y su obra se convierte en un referente mito para los estudiantes de izquierdas principalmente universitarios. Muchos años después, concretamente en 2008, recibe el Premio Nacional de Literatura Dramática otorgado por el Ministerio de Cultura español por la edición de esta obra.

En 1968 se fue a vivir a París y allí le sorprendió la revolución del mayo francés. Un año después y según sus propias declaraciones autobiográficas<sup>311</sup> comienza a escribir ideas sobre un teatro campesino andaluz que se las pasa a su joven amigo Juan Bernabé, director del grupo Teatro Lebrijano (Lebrija, Sevilla).

La editorial alemana Suhrkamp Verlag le compra los derechos de edición de *Pontifical* y le encarga la traducción a Hans Magnus Enzensberger quien declina la oferta por la complejidad del proyecto remitiéndoselo a Kurt Meyer-Clason que era especialista en traducciones poéticas y complejas. Y

<sup>308</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 81: Vida laboral.

<sup>309</sup> ANEXO ESCRITOS. Nº 82: Título de Periodismo.

<sup>310</sup> ANEXO ESCRITOS. Nº 81: Véase vida laboral.

<sup>311</sup> “Breve autobiografía”. Inédito. Archivo personal.

recibe ofertas de la editorial inglesa Jhonatan Clowes Limited para su traducción y publicación en Inglaterra.<sup>312</sup>

En 1970 Miguel Romero Esteo escribe la *Patética de los pellejos santos y el ánimo piadosa*, grotescomaquia que fue prohibida por la censura al igual que las demás y siguientes (La *Patética* fue prohibida por primera vez en 1971, le siguieron más prohibiciones y la última fue en enero de 1976 ya fallecido el dictador Francisco Franco).

### *Contribuciones en Nuevo Diario*

A partir de este momento Romero Esteo siente y percibe como su nombre profesional empieza a ser omitido. En 1971 a la par que escribe *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, comienza a trabajar en el periódico Nuevo Diario como director del suplemento cultural. Aprovecha esta oportunidad para desde esas páginas presentar a poetas, escritores y artistas en general que tienen una visión progresista del arte y del pensamiento. La consecuencia es la de una contribución a la ruptura de la España cultural anquilosada con un pensamiento nuevo, moderno, atrevido. 212 artículos que a continuación enumero:

- 1 *Ungaretti, poeta del santo amor a la vida, del santo horror a todo tipo de retóricas*
- 2 *Las pingües chapuzas del pensamiento en olor de multitudes y mediocridad. Max Frisch*
- 3 *Dylan Thomas, insurrecto de la sensibilidad popular, indómito en el dulce corazón de la inamovible sensibilidad literaria*
- 4 *William Carlos Williams, el poeta que puso el dedo en la llaga de la literatura*
- 5 *Bob Willson, genio del teatro total*
- 6 *Michel de Ghelderode piadosamente despiadado de la muerte y de la vida*
- 7 *Stanley Kubrick desde los infiernos de las naranjas de la relojería*
- 8 *Martin Walser, liberándonos de "pesos muertos" la fábula y la fabulación*
- 9 *Las estructuras de la inteligencia creadora. Xenakis*
- 10 *Arnold Wesker borrón y cuenta nueva*
- 11 *Los laberintos de la mugre y las lágrimas. La eclosión de la ensayística, la revolución del ensayo: Cristian Enzensberger*
- 12 *La nueva imaginería teatral. Al hilo de Jean-Claude van Italie, unas cuantas cavilaciones sobre el nuevo teatro*
- 13 *Hecatombe de las retóricas y las uvas. José Miguel Ullán*
- 14 *Delicadamente de los abismos como tuétanos del cine en cuanto que arte insospechadamente aparte. Norman Mailer*
- 15 *Sean O'Casey, gigante de la sensibilidad del pueblo llano*
- 16 *Fastos de la carnicerías y la muerte. Edward Bond*

<sup>312</sup> ANEXO ESCRITOS N° 83: Carta firmada por Verónica Silver representante de la editorial Jonathan Clowes Limited, fechada el 24 de marzo de 1969.

- 17 *Antonio Pereira, poeta del grave y silencioso pensamiento*
- 18 *Julius Hay, indómito defensor del teatro dramático frente a todas las novísimas estéticas en boga*
- 19 *Pavel Kohout va de camino hacia las nieves del invierno*
- 20 *Henri Michaux, entre el vacío y la plenitud*
- 21 *Alfonso Canales desde la orilla del mármol oscuro*
- 22 *Ernst Jünger, testigo del infierno*
- 23 *Guimarães Rosa, novelista de lo imposible*
- 24 *Witold Gombrowicz, horror de ocres, terror de los mediocres*
- 25 *Yannis Ritsos, poeta de universos parabólicos*
- 26 *Michael McClure, piruetas y delirios de un teatro pseudoinfantil a caballo entre la lírica y la sátira*
- 27 *El vértigo de las palabras. Raymond Roussel*
- 28 *La epifanía de los cien mil pájaros. Messiaen*
- 29 *El arpa de alambre barato. Wolf Biermann*
- 30 *La dimensión espiritual de la economía. Philippe Saint Marc*
- 31 *Los trasfondos de los muchos arquetipos. Horst Bienek*
- 32 *El análisis estético a vista de lince. Marchan Fiz*
- 33 *El vértigo de las profundidades. Antonin Artaud*
- 34 *Los ocultos imperios multinacionales. Christopher Tugendhat*
- 35 *Las universidades, a la deriva. François Bourricaud*
- 36 *Jacques Prevert, poeta de la simplicidad y el santo horror a la literatura*
- 37 *Mikhail Bulgakov, de carnicería y masacre por entre los servilismos y los perros*
- 38 *Adrián Mitchell, poeta de las gentes que ignoran la poesía*
- 39 *Martín Walser, inteligentemente corrosivo del barroco*
- 40 *Peter Handke*
- 41 *El corazón de la sabiduría. Ferlinghetti*
- 42 *Un día triste en la vida de Alexander Solzhenitsyn*
- 43 *Esplendor de la imaginación. Bob Dylan*
- 44 *El maravilloso universo de las patatas y los gatos. Günter Grass*
- 45 *Paul Goma, obstinado de la sabiduría, de la mucha sabiduría*
- 46 *Temblor poético en los más hermosos textos de Los Beatles*
- 47 *Paavo Haavikko, pionero de la nueva sensibilidad*
- 48 *Peter Brook, a la busca de un teatro político descaradamente teatral*
- 49 *Siegfried Lenz, venenosamente del ángel a fondo y la gran novela inmortal*
- 50 *Zbigniew Herbert, poeta de los muchos universos humanos, demasiado humanos*
- 51 *Sandro Key-Aberg, demiurgo de la palabra nueva*
- 52 *Miroslav Holub, poeta del bisturí dulce e pianissimo*
- 53 *Vasko Popa, poeta de los mínimos universos ilimitados*
- 54 *John Cage, de espaldas a la música y el arte*
- 55 *Arthur Kopit, del teatro a ciencia y conciencia*
- 56 *El erizo y el corazón de la fruta. William Saroyan*
- 57 *William Burroughs o el moralista de la catequesis feroz*
- 58 *Las uvas del pesimismo insospechado. Graham Greene*
- 59 *Hans Magnus Enzensberger, planetariamente poeta*
- 60 *Brantigan*
- 61 *Vaclav Havel, gigante de la nueva sensibilidad*



- 62 *Bulatovic, inaudito de la misericordia feroz*
- 63 *Peter Handke o la insolencia bienaventurada*
- 64 *Ferlinghetti, poeta de los universos cotidianos*
- 65 *Voznesensky, poeta de los antimundos*
- 66 *Norman Mailer o el calculado ensamblaje de observaciones e ideas*
- 67 *El amargo esplendor de la hojalata. Günter Grass*
- 68 *El planeta y los universos. Allen Ginsberg*
- 69 *Dino Buzzati o el universo de la desolación*
- 70 *Jerzy Kosinski, a medias entre el pájaro desplumado y el pájaro de colores*
- 71 *De la homogeneización sociopolítica como regresión hacia la pasteurización psicosocial como cementerio. Henri Lefevre*
- 72 *Peter Hacks o el adiós a la hagiografía de trueno y cartón*
- 73 *Al filo de la sonrisa y la piedad, orilla mismo de la amarga sabiduría. Kurt Vonnegut*
- 74 *La regionalidad como una “tercia vía” entre regionalismo y centralización. Servan-Schreiber*
- 75 *Edward Bond o el teatro como helada meditación política*
- 76 *Wolf Biermann o la insolencia piadosa en los mismísimos bigotazos del indino y ladino “Dra-dra”*
- 77 *Jakov Lind o el humor corrosivo a base de chafarrinones de luto y color rosa*
- 78 *El inaudito evangelio de los gigantes y el pan. Peter Schumann*
- 79 *De la sociedad bloqueada no hay más vía de salida que el “aprendizaje institucional”. Michel Crozier*
- 80 *Hacia la sociedad tecnotrónica como horizonte a corto plazo. Zbigniew Brzezinski*
- 81 *De la imaginación a la imagen-acción. Alfred Willener*
- 82 *Europa doce e cantábile ma non troppo. Anthony Sampson*
- 83 *Dinamitando punto por punto la “Europa de las patrias” que preconizaba De Gaulle. Hallstein*
- 84 *Ricardo Domenech, o la investigación literaria como sabiduría*
- 85 *Julian Huxley, el científico que amaba interminablemente a los pájaros*
- 86 *Guillermo Carnero, donde la sabiduría poética se acoge a la racionalidad melancólicamente*
- 87 *El bonito juego de la tarántula y la muerte. Jorge Segovia*
- 88 *Burroughs, el descodificador*
- 89 *Vaclav Havel, impertérito y delicadamente antiburócrata, delicadamente*
- 90 *Alexandro Jodorowski, el chileno cosmogónico y 91onmívoro.*
- 91 *Ray Bradbury, vendimiándole a su remota infancia todo el vino de las florecillas amarillas*
- 92 *Gabriel Celaya, el indómito gigantón de los versolaris*
- 93 *Cabrera Infante, en la helada meditación de los degolladeros*
- 94 *Caballero Bonald, con resuello de gigante*
- 95 *José Ruibal, impertérito y explorador de los temas y los anatemas*
- 96 *Jurgen Becker, más allá de las palabras, en el oculto corazón de la sabiduría*
- 97 *Nazim Hikmet o el amor a la vida*
- 98 *Nicholas Monsarrat, un gran escritor fundamentalmente honesto*

- 99 Gyorgy Somlyó, desde las fuentes de la sensibilidad poética
- 100 Vilar Berrogain, explorando pioneramente las inexploradas relaciones entre economía y literatura
- 101 La insolente revolución de los poetas beatniks. Bruce Cook
- 102 Donald Barthelme, el virtuoso del relato como cuchillo a fondo y sin misericordia
- 103 Donald Barthelme, dulcemente caustico, piadosamente cacofónico
- 104 A la búsqueda de un nuevo espacio teatral. Cavidad teatral
- 105 Las pingües chapuzas del pensamiento en olor de multitudes y mediocridad. Max Frisch
- 106 Las cosas hermosas están en la vida y la mediocridad en los museos
- 107 El inexplorado universo de la vida cotidiana. Jesús Górriz Lerga
- 108 Epifanía de los pájaros y el cristal. Reiner Zimnik
- 109 Félix de Azúa, esculpiendo sosegadamente los últimos mármoles funerarios
- 110 Andrei Amalrik, un insospechado autor de teatro insolentemente cómico
- 111 Patrice de la Tour du Pin, en el corazón de la mística como en estado de poesía permanente
- 112 James Purdy, inquietante del limpio mundo de los niños y los ojos del tigre al acecho
- 113 Tom Wolfe, innovador del periodismo anglosajón
- 114 Rainer Werner Fassbinder, punta de lanza en la presente neovanguardia alemana
- 115 Gottfried Benn, el poeta que odiaba las traducciones
- 116 Antolin Rato: desde el ojo del huracán
- 117 Eugeni Schwartz, gigante de las fábulas
- 118 José Leyva, en solitario: "Todo el hueso, bien duro de roer"
- 119 Eduardo Blanco-amor, el novelista insospechado
- 120 Tadeusz Rozewicz, terror de los críticos de teatro
- 121 Fastos de la crueldad piadosamente despiadada. Roland Topor
- 122 Sandro Key-Aberg, demiurgo de la palabra nueva
- 123 Siegfried Lenz, venenosamente del ángel a fondo y la gran novela inmortal
- 124 Voznesensky, poeta de los antimundos
- 125 El planeta y los universos. Allen Ginsberg
- 126 Harold Pinter, la teatralidad de los silencios. Ronald Hyman
- 127 Max Frisch, de oca a oca
- 128 Yeugueny Zamyatin, desde la profecía y el paraíso sin lágrimas
- 129 Los límites de la escritura poética. Fernando Millán y Jesús García Sánchez
- 130 Edgar Morin, de ojo avizor en mitad del huracán de ideas donde viene fraguando el futuro
- 131 Análisis de la Andalucía bandolera e indómita. Bernaldo de Quirós y Luis Ardila
- 132 Ossip Mandelstam, el insolente poeta que se atrevió a desafiar a Stalin
- 133 José Heredia Maya, gitano de pura cepa y poeta del mundo ancho y ajeno, demasiado ajeno
- 134 Noam Chomsky, entre la sabiduría de los límites y los límites de la sabiduría

- 135 *Slawomir Mrozek, a golpes de parábola, inocente y poco piadosa*
- 136 *Philip Roth, el moralista de la comicidad endiablada y el mucho desparpajo*
- 137 *Camilo José Cela, insospechado poeta y terrorífico gigante en el dulce país de los enanos*
- 138 *Lubicz Milosz, visionario de todos los universos invisibles*
- 139 *Andrei Voznessenski, el poeta descarriado*
- 140 *Gil Novales, el novelista en solitario*
- 141 *Fernando Pessoa, poeta de poetas y demonios*
- 142 *Bruno Schulz, en su místico universo de cuchillos y materia angélica*
- 143 *Peter Weiss, testigo de la trampa y el cartón*
- 144 *Gombrowicz, piadosamente a degüello contra las muchas pretensiones de la “kultur” y el “arte”*
- 145 *Odon Von Horvath, poeta del teatro popular*
- 146 *El universo de las alimañas y las fieras. Hubert Selby*
- 147 *Lawrence Durrell, el aventurero de la literatura*
- 148 *Miguel Labordeta, en su universo de cenizas y fuegos congelados*
- 149 *Epifanía del universo a golpes de ataúd. Juan Cruz Ruiz*
- 150 *Dylan Thomas, insurrecto de la sensibilidad popular, indómito en el dulce corazón de la inamovible sensibilidad literaria*
- 151 *Peter Huchel, terco de las constelaciones ocultas, empecinado de las estrellas enterradas*
- 152 *Jack Kerouac, delicado y amargo como el corazón del universo*
- 153 *Yaak Karsunke, poeta de las cosas simples y hermosas como el vino y el pan*
- 154 *Witkiewicz, el gigante olvidado, autor de una “summa” de todas las problemáticas que nos rodean*
- 155 *Reiner Kunze, poeta de la escritura diáfana y el mucho corazón en la mano*
- 156 *Peter Brook y el fuego aborigen*
- 157 *Gyula Illyes, poeta desde las raíces del idioma*
- 158 *Piotr Yakir, en los manantiales del agua como cristal y memoria*
- 159 *Alberto Arbasino, el “enfant terrible” de la novísima literatura italiana*
- 160 *Johannes Bobrowski, poeta de los largos ríos, profeta de las grandes llanuras*
- 161 *Heinrich Böll, en el corazón de la lluvia, orilla de los acantilados gigantes*
- 162 *Las constelaciones del corazón congelado. Paul Celan*
- 163 *Los laberintos de la muerte y la desolación. Rafael Pérez Estrada*
- 164 *Kosovel, visionario de los ocultos abismos que irremediablemente nos socavan la vida*
- 165 *Arias Velasco, ingeniero de las piadosas maquinarias dulcemente diabólicas*
- 166 *Louis-Ferdinand Celine, el ángel exterminador de la dulce literatura*
- 167 *Edward Albee, en el mismo corazón de la crueldad y el teatro como boca de lobo*
- 168 *Charles Olson, el poeta que escribe largas cartas a los navíos de la mar*
- 169 *Yukio Mishima, atrapado entre la sombra de la vida y el sol de la muerte*

- 170 *Las horcas caudinas de la amarga y dulce literatura*
- 171 *Wolfgang Bauer o el antiteatro*
- 172 *Trágico el horrible corazón de la guitarra andaluza, ay petenera. Ángel Berenguer*
- 173 *Henry Miller, incondicional de la vida, pionero del ave del paraíso en libertad*
- 174 *Eugenio Montale, hosco y fosco poeta que le torció el cuello al cisne*
- 175 *Vassilis Vassilikos, impertérito del análisis político en forma de cuchillos y novelas*
- 176 *Allen Ginsberg, iconoclasta del “poder literario” olímpicamente inamovible e inmortal*
- 177 *Istvan Orkeny, y el cuchillo en el tarro de la miel*
- 178 *Ludvík Vakuík, el novelista inquietante*
- 179 *Ossip Mandelstam, pionero del lenguaje con bulto y color*
- 180 *Luís Riaza, clavándole a la historia el cuchillo pérfidamente en mitad del corazón*
- 181 *William Gaddis, o el gran rigodón de todas las máscaras*
- 182 *Contra la ruptura en superficie, a favor de la ruptura en profundidad. Antonio García Rodríguez*
- 183 *Juan de Loxa, o el sentimiento trágico todo vestido de “tebeos” y tarjeta postal*
- 184 *Jorge Lavelli, geometría y poeta del teatro rigurosamente teatral. Dominique Norez y Colette Godard*
- 185 *Elías Canetti, el gigante sefardita que huye del mundanal ruido*
- 186 *Julius Hay, el húngaro autor dramático que a Bertolt Brecht se atrevió a decirle esto: “No”*
- 187 *José María Báez, impertérito del lenguaje pedestre como materia poética*
- 188 *Nikos Kazantzaki, el apasionado de la España trágica y profunda*
- 189 *Álvaro Salvador Jofre, suelto de la escritura poética, resuelto del corazón en la mano*
- 190 *Gil de Biedma, en algunas páginas de su diario de enfermo, rotundo poeta*
- 191 *Mircea Eliade, en solitario*
- 192 *Blas de Otero, desde el corazón del idioma castellano*
- 193 *Alvar Ezquerro, poeta de la antirretórica, profeta de la simplicidad*
- 194 *A medio camino entre la “civilización de la producción” y la “civilización de las necesidades”. Richard Baughet*
- 195 *El paraíso de los cien mil infiernos. Rattray Taylor*
- 196 *Tolkien, el sigiloso fabulador en los mundos de la maravilla*
- 197 *“Unicornio”: a contrapelo del mucho esplendor literario. Revista*
- 198 *Jerome Savary, impertérito y lince del teatro español de revista*
  
- 199 *Joseph Heller: del humor explosivo al humor implosivo y ácido*
- 200 *Álvarez Flórez, entre la paradoja y el alegato de la liberación total*
- 201 *Antolín Rato, el vértigo de la imaginación*
- 102 *Carlos Barral, desde la escritura que fluye de espaldas al éxtasis*
- 203 *Pepe de la matrona o el arte del buen narrar*
- 204 *Francisco Gálvez, donde ya las palabras son metales duros y opacos*

- 205 *Antonio Enrique, al margen de todo tipo de contabilidad poética*
- 206 *Manuel Altolaguirre, el impresor de las pálidos poemas hermosos*
- 207 *Alejo Carpentier, donde el concierto barroco es sabiduría y no precisamente música celestial*
- 208 *Andrés Sorel, tajando en roca viva la historia de una Andalucía oculta*
- 209 *Los poetas andaluces. Universidad de Granada*
- 210 *Víctor Segalen, el médico de a bordo*
- 211 *Pavel Kohout y el “dossier” de la mucha misericordia*
- 212 *Leyva, piadoso y despiadado en medio de la gran parábola*

Estuvo trabajando en este proyecto periodístico hasta 1975 en que por orden superior es cerrado el periódico, que pese a ser conservador, el suplemento estaba cargado de elementos subversivos: periodistas progresistas o de izquierdas.

#### *Internacionalización de su producción teatral*

En 1971 su amigo Juan Bernabé<sup>313</sup> con su Teatro Lebrijano<sup>314</sup> y la obra *Oratorio*<sup>315</sup> suponen la gran sorpresa en el Festival de Nancy (Francia), el festival faro por excelencia de los festivales europeos. Lugar de encuentro de lo más destacado de los escenarios internacionales. Previamente a ello, Bernabé le había pasado el texto a Romero Esteo quien le aconsejó que “le quitara todos los adjetivos que endulzaban el texto y le diera más brusquedad”. No obstante pese al éxito de *Oratorio*, Romero Esteo se siente algo traicionado porque en el elenco de la compañía, según el, solo hay un joven campesino, todos los demás son hijos de clase media.

En los archivos personales de Miguel Romero Esteo aparece mecanografiada la entrevista íntegra que una periodista (Julia) le realizó sobre su teatro. Con una nota manuscrita adjunta, la periodista se disculpa por el destrozo que le han realizado en la publicación del artículo. Leyendo esa entrevista hay una parte dedicada a la obra *Oratorio* y su relación con Juan Bernabé. La transcribo porque, desde la opinión de Romero Esteo, establece una relación de acciones que aclara la participación de Miguel en uno de los éxitos más sonados de la historia del teatro independiente andaluz:

- *Por algo que me has dicho, parece que tu tuviste algo que ver con el famoso montaje de “Oratorio”.*
- *Bueno, un modesto papel de catalizador. De poner en marcha un proceso, o algo así. Verás, a primeros de octubre de 1970 vino a verme Juan Bernabé con otros dos componentes del Teatro Lebrijano -un chico y una chica que creo se llamaba Toñi, aunque no estoy muy*

<sup>313</sup> ANEXO ESCRITOS. Nº 84: Carta de Juan Bernabé a Miguel Romero Esteo, comunicándole la invitación a participar en el Festival de Nancy.

<sup>314</sup> ANEXO ESCRITOS Nº 85: Certificado de registro de Teatro Lebrijano.

<sup>315</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 202, 203 y 204: Programa de mano de la obra *Oratorio* de Teatro Lebrijano (Doc. 1, 2 y 3).



*seguro- y me pedían un texto para el grupo. Y yo les solté el rollo, y les dije que se dejaran de ceremonias poéticas. Y que a lo que había que ir era a por un teatro del pueblo específicamente andaluz. Esto era entonces en mi una obsesión. En parte porque creía -sigo creyéndolo- que el pueblo andaluz es un pueblo colonizado. Y esto porque a mi familia le ha tocado siempre en Andalucía lo peor. Pongamos que mi familia es una de las muchas familias sobre las que pesa y aplasta la pirámide social andaluza, y valga el eufemismo. Y les decía que el pueblo andaluz tenía una sensibilidad y una cultura muy diferenciadas a base de las cuales se podía construir una específica poética teatral, un teatro popular muy diferenciado. Así en colorido fonético, imagería gestual, imagería objetual y lumínica como velones, candiles, las grises chambras o blusones de los jornaleros, etcétera. Y de imagería musical, el cante flamenco, los cantes campesinos, los cantos populares religiosos de penitencia, etcétera. Y les dije que yo estaba escribiendo otro texto -el “Paraphernalia”, en concreto- y que lo que tenían que hacer era remodelar el “Oratorio” en esta línea creadora y dejarse de tocar la gaita culturalista.*

- *Pero tu ya algo habías hablado de esto con el.*
- *Sí, el año anterior, en un kiosco de la calle General Mola. Pero en términos muy generales. De la posibilidad de un teatro específicamente andaluz. Y por eso ahora en octubre lo que Juan Bernabé venía a pedirme era un texto de problemática andaluza. Y entonces yo le dije que antes que la problemática estaban los materiales de base de los que surgían un lenguaje artístico. Y les solté la cosa. Y les dije que debían arriesgarse. Y que si se les salía una caca, pues sería una caca. Y que si les salía algo genial, pues serían geniales. Y les salió algo genial. Yo lo vi el año pasado en Málaga y me quedé pasmado. Bueno, yo les soltaba el asunto porque estaba convencido de que Juan Bernabé era un gran artista nato. Y para animarlos les dije que había que ir a Nancy. Y que era factible mediante Martín Elizondo -uno de los autores del Nuevo Teatro, profesor en la universidad de Toulouse, y amigo del director del festival de Nancy y amigo mío- y con un teatro específicamente andaluz y envenenado de flamenco en Nancy daban el golpe. O sea, un plan muy bien urdido. Luego a mediados de noviembre me escribió Juan Bernabé, y me decía que se había lanzado a la cosa con rabia, y que parece que iban acertando, aunque todavía faltaba meterles el flamenco y cosas así. Y en estas se presenta por Sevilla la francesa que iba seleccionando los espectáculos para el Festival de Nancy. Y tal como lo llevaban -a medio montar o cosa así- le hicieron una representación en una panadería abandonada, una representación a la luz de candiles. Y la franchuta seleccionó el espectáculo. Y yo no tuve que escribirle a Martín Elizondo. Y el éxito de Nancy ya es cosa sabida. En fin, mérito de Juan Bernabé y el Teatro Lebrijano -yo insistí en que le quitara lo de Teatro-Estudio porque sonaba a teatro de señoritos- que espabilaron de inteligencia e imaginación. Lo dicho, lo mío fue un modesto papel de catalizador y soltarles un rollo. Luego, cuando pasaron por Madrid, había plazas libres en los autocares e*



*invitaron a otros autores y así. Y con las prisas, a mi me olvidaron. La vida. En fin, de este hilo del teatro específicamente andaluz luego han seguido tirando otros. Y que sigan, ojalá. Te digo todo esto porque luego hay quien dice que soy un elitista y cosas así. Pues no.*<sup>316</sup>

La editora alemana Suhrkamp Verlag, le publica *Pontifikale*. Tras el estreno el 10 de octubre de 1972 en el Festival de Teatro Nuevo de Sitges (Barcelona), de su obra *Paraphernalia*, se comienzan a recibir amenazas violentas de sectores de la ultra derecha, el jurado se ve presionado y se produce una lucha interna. Recuerda Romero Esteo que el jurado tardó en deliberar el fallo muchas horas debido al fuerte debate entre sectores distintos que promulgaban la obra de Romero Esteo como ganadora y otro sector que no lo aconsejaba. Al final no fue premiada pero el fallo del jurado reconocía la “singularidad”<sup>317</sup> de la obra de Romero Esteo y su alta calidad<sup>318</sup>. Ese mismo año George Wellwarth escribe *Spanish Underground Drama*<sup>319</sup> dedicándole un importante capítulo en el que ya estaba presente la lucha por definirlo -desde entonces hasta hoy- como teatroide o como antiteatro.

Cuando se produce al año siguiente (1972) el estreno de *Paraphernalia* en Madrid sucede lo mismo que en Sitges, pero en esta ocasión el sector más progresista no apoya al autor y este se encuentra despojado de cualquier seguridad y de cualquier amparo como intelectual o como creador. Pierde el apoyo de la izquierda que ostentaba un honorífico poder cultural y nunca tuvo el de la derecha. Solo encuentra apoyo en sectores muy minoritarios<sup>320</sup>. El texto consiguió ser publicado parcialmente en la revista “Estreno”.

Aunque la editora alemana Suhrkamp le solicita los derechos “mundiales” de edición de esta obra. Romero Esteo es consciente en ese momento que su teatro irrita a todo el mundo, tanto a la burguesía como a la pequeña burguesía, tanto a la derecha como a la izquierda, sus grotescomaquias irritan al sector cultural español. Ese podría ser el momento clave en su vida como escritor, ya que podría haber moderado su discurso y hubiera encontrado el amparo de la Cultura española, pero optó por seguir su discurso y ello le abrió las puertas del abandono, o al menos, del difícil reconocimiento de su obra.

El mismo año escribe *Pasodoble* que consiguió ser publicado en la revista Primer Acto aprovechando que su director, no estaba al frente de la misma durante un periodo de estancia en Latinoamérica. La revista Primer Acto había recibido presiones desde Alemania, concretamente de la universidad de Erlangen por parte de su profesor Isasi Angulo, especialista en teatro español,

<sup>316</sup> Extraído de entrevista periodística original mecanografiada. Archivo personal del autor.

<sup>317</sup> JULIO MANEGAT. *Una liturgia de la desesperación*. Diario El Noticiero Universal. 13 octubre 1972. Barcelona.

<sup>318</sup> RICARD SALVAT. *Descubrimiento de un gran creador teatral: Miguel Romero Esteo*. Diario Tele Express, 17 octubre 1972, Barcelona.

<sup>319</sup> GEORGE WELLWARTH, *Spanish underground drama*. Ediciones Pennsylvania State University Press, 1972 (libro prohibido por la censura española en 1973).

<sup>320</sup> MOISES PÉREZ COTERILLO. *Un sueño de destrucción inigualable*. Revista PRIMER ACTO, nº 172. Noviembre 1972. Madrid.

quien manifestó su “extrañeza” por la sistemática omisión del nombre de Romero Esteo y de la publicación de alguna de sus obras. Pero sigue con su necesidad de estudio y se matricula en la Escuela de Cinematografía perteneciente al Ministerio de Información y Turismo.<sup>321</sup>

Al año siguiente *Pasodoble* es presentado en Madrid en el I Festival de Teatro Independiente que se celebra en el mes de octubre y genera la misma controversia airada. Nadie quiere reconocer la singularidad de su obra, salvo unos minoritarios sectores y Romero Esteo empieza a defenderse de las acusaciones hacia su teatro generando más enfrentamientos y recibiendo ya el calificativo de “maldito”. Ese año 1974 escribe *Fiestas gordas del vino y del tocino*, que también fue prohibida por la censura. Pese a todas las adversidades su nombre empieza a colarse en las páginas de estudios y así aparece una primera reseña en la *Historia de la Literatura Española*, Ediciones Guadiana, con un estimulante párrafo.

En 1975 escribe *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* que es nuevamente censurado y el profesor Isasi Angulo de la universidad alemana consigue editar un libro en España en el que incluye una entrevista a Romero Esteo<sup>322</sup> y a estas le siguen otras como la del editor Fernando Torres<sup>323</sup> al año siguiente, o la de Cátedra<sup>324</sup> en su primera edición. Pero con anterioridad fue Ricardo Domenech quien abrió la puerta al estudio de la obra de Romero Esteo, al introducirlo en su obra “El teatro desde 1936”<sup>325</sup>.

En 1975 consigue publicar por primera vez sus poemas. Aquellos por los que el siempre se ha sentido poeta y jamás había conseguido publicar. Ediciones Júcar le publica las *Fiestas gordas del vino y del tocino*.

*El barco de papel* (1976) es la siguiente grotescomaquia que el la define como “teatroide infantil o pseudoinfantil”. La puesta en escena (1977) la realiza una vez más la compañía independiente madrileña Ditirambo Teatro Estudio quien ha puesto siempre en pie sus obras y se ha especializado en su teatro, teniendo como líder y alma mater y a la postre uno de los mayores expertos en su teatro a Luis Vera Pro. Ditirambo la estrena en junio. Consigue este grupo, y por eso la señalización, presentar *Pasodoble* en la “Biennale de Venezia” dándole a Romero Esteo una proyección internacional que se irá ampliando paulatinamente con las diferentes giras internacionales, entre ellas cabe destacar la realizada por las universidades estadounidenses. Ediciones Júcar le publica *Fiestas gordas del vino y del tocino*.

<sup>321</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 205: Carnet de inscrito en la escuela oficial de cinematografía, curso 1972-73.

<sup>322</sup> A. CARLOS ISASI ANGULO. *Monólogos con el teatro español de la postguerra*. Editorial Ayuso. Madrid. 1975.

<sup>323</sup> MIGUEL ÁNGEL MEDINA VICARIO. *El teatro español en el banquillo*. Fernando Torres Editor, Valencia. 1976.

<sup>324</sup> FRANCISCO RUIZ RAMÓN. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Cátedra. Madrid. 1975.

<sup>325</sup> RICARDO DOMENECH. *El teatro desde 1936. Historia de la Literatura Española (Volumen III, pág. 478)* Ediciones Guadiana, 1974 Madrid.

Desde hace años (1974) Romero Esteo lleva trabajando en la que sería su obra cumbre en cuanto complejidad estructural, ya que se trata de cinco comedias insertadas unas dentro de las otras, de todo este periodo de las grotescomaquias: *Horror vacui*. Pero por esas fechas, 1977, a causa del fallecimiento de su hermano Francisco, Miguel Romero Esteo ya había abandonado Madrid y regresado a Málaga (1975) para, una vez más, hacerse cargo de su familia y ayudar a su anciana madre y a su hermana Victoria que padece una enfermedad mental y ambas siguen viviendo juntas en el caserón al que llegaron huyendo de las consecuencias de la guerra civil, sito en Callejón Santa Catalina en Pedregalejos.<sup>326</sup>

Este mismo año en el mes de octubre entra en la universidad<sup>327</sup> de Málaga a trabajar al frente de dos proyectos culturales: el primero en iniciarse es un Aula de poesía con una revista titulada “Pliegos de la mar” dando a conocer nuevos y jóvenes poetas malagueños. A la par procura terminar su libro de poesías *El libro de las hierofanías*. Y el segundo proyecto es el Taller de Teatro. Conjuntamente se encarga de la programación teatral en la sala “Comedores universitarios” que se encuentra ubicada en la zona de El Ejido donde por aquel entonces, estaban concentradas la mayor parte de las facultades universitarias. En un edificio que albergaba oficinas de rectorado y los comedores para universitarios, en un lateral se encontraba y aún hoy una sala de teatro, pensada más como salón de conferencias y similares que como espacio escénico. Romero Esteo comenzó, poco a poco, la preparación mínima pero necesaria en cuanto a dotación y medidas de escenario para que se pudieran celebrar representaciones de compañías profesionales del circuito independiente español.

Para este Taller de Teatro puso en escena *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca en 1977 y contando con la colaboración del Grupo Tesis Pequeño Teatro. Un montaje único por aquel entonces de *La pájara pinta*<sup>328</sup> de Rafael Alberti el 27 de mayo de 1978. Y en 1980 una interesantísima propuesta escénica para *La vida es sueño* de Calderón. Los tres montajes fueron dirigidos por el propio Miguel Romero Esteo. No pudo llegar a cabo un cuarto montaje seleccionado *Yvonne, princesa de Borgoña* de Witolt Gombrowicz uno de los grandes referentes en su teatro.

A partir de este momento Miguel Romero Esteo se convirtió en un animador de la acción escénica. Solía asistir a los espectáculos que los jóvenes creadores presentaban y posteriormente en divertidas charlas los orientaba y aconsejaba sobre lo realizado y lo por realizar. Todos los grupos malagueños de teatro independiente consideran a Romero Esteo como un elemento indispensable en su historia ya que actuó como motivador y entusiasta. Aguarrás, Toná, Dintel lo mencionan en sus orígenes como una persona que veía sus espectáculos y los orientaba. Miguel Romero Esteo siguió varios años más al frente de los talleres de Teatro y Poesía de la

<sup>326</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 206: Foto fachada de la casa de la familia Romero García.

<sup>327</sup> Por petición expresa de Pilar Chamorro, vicerrectora de la Universidad.

<sup>328</sup> ANEXO IMÁGENES Nº 172: Cartel de *La pájara pinta* de R. Alberti por el Taller de Teatro de la Universidad de Málaga, dirigido por Romero Esteo.

universidad presentando a la opinión pública un balance de su actividad como queda constancia en el documento anexo<sup>329</sup> en un ejercicio de transparencia en la gestión.

Fue combinando los compromisos docentes que se ampliaron al contratarlo la universidad como profesor al frente de la materia Sociología de la Literatura, con un nuevo compromiso que el ayuntamiento de la ciudad a través de la Fundación municipal Miguel de Cervantes le propuso, siendo alcalde Pedro Aparicio y concejal de Cultura Francisco Flores. La propuesta era que Romero Esteo se encargara de la dirección del Festival de Teatro de Málaga. Un festival que nació justo en la transición como heredero de los festivales grecolatinos de ARA y que al desaparecer estos quedó un vacío en las noches de verano malagueñas que los ciudadanos siempre han reclamado.

En un principio el nuevo festival comenzó a realizarse en el Teatro Romano de la ciudad en verano y fue ahí cuando Miguel Romero al tomar las riendas del evento le dio una considerable vuelta y propició uno de los acontecimientos culturales de Málaga.

El Festival Internacional de Teatro fue diseñado como un “festival de festivales” según declaración de su director. El sentido era de pura estrategia económica: había que aprovechar las programaciones de otros festivales españoles y de países cercanos facilitando así la llegada de compañías de primer nivel que por contratación directa, Málaga y este Festival, nunca hubiera podido traer salvo honrosas excepciones.

Pero esa estrategia de dirección fue la que terminó dándole personalidad al festival, distinguiéndolo de otros y convirtiéndolo en excepcional. La programación que Romero Esteo diseñó iba encaminada a cubrir un déficit que la cultura teatral malagueña tenía. La profesión no había tenido ocasión de ver los trabajos de grandes creadores y la ciudad tampoco. Y esto que parece un acierto se terminó convirtiendo en su trampa.

Por aquel entonces la “profesión” no podía considerarse así misma de alto nivel y las deficiencias eran considerables. Muy al margen de las vanguardias y de la actualidad más lejana, fue la primera que no supo entender el discurso programático de Romero Esteo y si a esto le sumamos un cierto abandono del público reactivo a las nuevas formas tras muchos años de costumbrismos y simplismos estéticos, tenemos una fecha de caducidad.

Alimentados los medios de comunicación por la no suficiente asistencia y el coste del festival y animados desde diferentes sectores comenzaron toda una serie de críticas que terminaron por la soledad absoluta del director del festival que no encontró apoyo ninguno y los gestores terminaron por despedir a Romero Esteo de la dirección que durante siete ediciones estuvo al frente del Festival Internacional de Teatro de Málaga. El declara: “pretendí lo mismo, luchar contra el embrutecimiento del país que había traído la dictadura”. Fue un

<sup>329</sup> ANEXO ESCRITOS N° 86: Artículo en prensa: *Universidad de Málaga un balance final de curso, en el capítulo de teatro y poesía*. Diario SUR. 1 de agosto de 1983.

festival muy progresista, que trajo a la ciudad lo que otros creadores hacían en otros lugares del mundo: The Living Theatre, The Royal Court, Lindsay Kemp, Bob Willson, Jan Fabre,...

*Periodos de creación y referencias críticas. El Festival Internacional de Málaga*

Volviendo a su obra, el propio Romero Esteo distingue dos periodos de creación distintos: el de sus “grotescomaquias” o “pasillos cómicos” como el mismo las definió, en los años 60 y 70 y el de sus “tragedias”, en los 80 y 90. Se debe destacar como el cambio social y político del país modifica el teatro de Romero Esteo. Pero mientras otros se movían en la preocupación de qué hacer y cómo cambiar o adaptar el lenguaje propio a la nueva situación, Romero Esteo hizo un cambio radical. Las obras encuadradas en su primer periodo son todas comedias mientras que las del segundo son tragedias; las grotescomaquias están todas situadas en asuntos y problemáticas contemporáneas y, las tragedias se sostienen sobre asuntos generales y universales de la humanidad como corresponde a los grandes clásicos. De las primeras destaca *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, estrenada en 1972 en el Festival de Sitges y luego en la I Semana Antifranquista de la Universidad de París, también *Horror vacui*, de sus “tragedias” *Tartessos*. Pero esta división tan radical no lo es tanto porque aparecen unos textos que se mueven entre la comedia y el drama y son anacrónicos en cuanto a estilo. Por ejemplo *Bricolage*<sup>330</sup> que es una comedia con tintes dramáticos por el discurso desesperanzador que encierra y visionaria con la crisis que años después nuestra sociedad manifestaría concretándose en una crisis posterior económica, que aun padecemos. Fue escrita en 1995, es decir cuando ya estaba totalmente inmerso en la escritura de la saga de los siete reyes tartesios.

Investigando en su archivo personal pude descubrir un texto inédito y desconocido titulado *El pájaro grande y amarillo* sin datar,<sup>331</sup> llama la atención que el argumento y el tono de la pieza sea curiosamente costumbrista<sup>332</sup> aunque sin perder su estilo y sentido del teatro. Se debe a un intento de participar en un concurso literario y ajustó su dramaturgia a lo que el consideró que podían ser unos parámetros soportables entre la comercialidad y su sentido del teatro.

<sup>330</sup> *Bricolage* responde al título original puesto por el autor a esta pieza teatral que es conocida como *Manual de bricolaje* ya que este es el título de la versión realizada para la puesta en escena de la compañía profesional Teatro del Gato que la estrenó en abril de 2011.

<sup>331</sup> Romero Esteo no suele fechar sus escritos. Solo lo hizo al principio, los primeros años y en ocasiones excepcionales. Pero en esta ocasión me ha manifestado que recuerda que lo escribió en 1975 nada más llegar de Madrid.

<sup>332</sup> Responde al intento de ganar algún premio de carácter comercial y así obtener unos ingresos para su economía. Pero esta obra no ha sido presentada por el jamás, nunca ha hecho mención aunque si la reconoce como propia. Al ser para un concurso está firmada bajo pseudónimo.



Se considera un teatro difícil<sup>333</sup> de llevar a la escena por diferentes motivos: uno de ellos es la extrema duración de sus obras. En el caso de *Pontifical*, por ejemplo, traspasa todos los límites temporales de una representación, pues duraría, sin cortes, ocho horas. Él explica esto: “cada obra teatral mía es un espectáculo visualizado, la creatividad del director escénico sería eliminar cosas”. Pero no todo el mundo está dispuesto a entrar en esa tarea de acortar un texto desbordante que para colmo están todos sus signos cumpliendo diferentes funciones y además están entrelazados como corresponde a un estilo barroco. Esa es la segunda dificultad: la complejidad de la estructura ingenieril de sus textos. Este elemento junto a su lenguaje y la característica sonora es lo que le da la singularidad y la laboriosidad. Es ante todo un teatro muy elaborado y el propio autor ha declarado en multitud de ocasiones que el huye “de las facilonerías” y que el arte es complejo.

Pero el obstáculo es mayor cuando su propuesta choca directamente con el director de escena. Esta sí es más delicada y compleja. El director de escena pretende poner su creatividad al servicio de ese texto y debe diseñar una puesta en escena usando todos los elementos escénicos para tal fin. El inconveniente está en que el uso de esos elementos escénicos ya vienen dado por el propio autor. Romero Esteo escribe un texto literario y diseña una puesta en escena con su texto escénico que se encuentra insertado en el dramático. De ahí que las acotaciones sean tan cuantiosas y de grandes extensiones porque se encuentran cargadas de indicaciones de movimientos, personajes, acción, iluminación, sonido, atrezzo, vestuario, ritmo,...

Esto no sería un problema para la dirección de escena siempre que no pretendiera anularlo todo y construirlo de nuevo. Es más, solo con alterar ciertos signos le crearía dificultades a la dirección porque muchos elementos están vinculados y sincronizados de tal forma que si se altera el funcionamiento de uno de ellos posteriormente la pieza no encaje. Si el texto escénico diseñado por el autor fuera una pieza de relojería, habría que imaginar con cierta facilidad lo que pasaría si una rueda girase en sentido inverso al diseñado. Lo mismo sucede con muchos elementos de atrezzo, que ninguno de ellos son gratuitos y que están intrincados con la acción escénica. Todos los elementos manufacturados o no que aparecen en el texto son de utilidad por lo que la relación de elementos de atrezzo en obras de larga duración suelen ser encomiables.

Romero Esteo no está en contra de que le recorten el texto, es más, él dice que se haga pero de lo que siempre alerta es de que alteren la estructura de la pieza. Esto no lo acepta y ha sido en más de una ocasión motivo de rechazo de contratos incluso millonarios. Hay dos motivos por los que él ha anulado acuerdos con directores de escena: uno el explicado anteriormente y el otro la supresión de escenas que él considera claves para que su obra poética sea entendida<sup>334</sup>.

<sup>333</sup> Rosa Romojaro. “Miguel Romero Esteo, de la vanguardia a los orígenes” Artículo – entrevista realizado para la revista de literatura Campo de Agramante, 15, 2011, pp. 51-68 (ISSN: 1578-2433).

<sup>334</sup> Así pasó con un director europeo de primer nivel internacional que quiso suprimir la escena de “los verdiales” en la obra *Tartessos*. Romero Esteo lo considera clave para que se entendiese la vinculación



Para entonces la obra literaria de Romero Esteo ya ha obtenido el reconocimiento de grandes estudiosos de la literatura española contemporánea. Lázaro Carreter siendo presidente de la Real Academia de la Lengua, dijo en una entrevista para Radio Nacional de España que “no hay que olvidar que en algunas de las obras de Miguel Romero Esteo están algunas de las cumbres de la literatura europea de todos los tiempos”, frase que nuestro dramaturgo considera de una generosidad total. A esta hay que añadir algunas otras del propio Carreter como “...jamás nuestro teatro ha llegado tan lejos y de forma tan inteligente”<sup>335</sup>, o refiriéndose a la pieza trágica del dramaturgo “...Tartessos es una obra cumbre del teatro español contemporáneo”.

“La obra de Romero Esteo es, junto a la de Valle-Inclán, lo más original y renovador que ha producido la literatura dramática española con posterioridad al Siglo de Oro”<sup>336</sup>, declara con rotundidad el profesor Aullón de Haro que posteriormente reitera esta idea con la siguiente declaración: “...crea por primera vez en castellano el lenguaje netamente original que no produjo nuestra vanguardia histórica”. Y los investigadores Jesús García Gabaldón y Carmen Valcárcel en el volumen colectivo dirigido por Javier Pérez Bravo y titulado “La vanguardia en España”<sup>337</sup> y editado en Francia, opinan que: “...es en el teatro de neovanguardia de este autor donde encontramos la más valiosa aportación española a la cultura europea moderna y postmoderna” o bien “...sus obras dramáticas poéticas y musicológicas configuran una de las creaciones más importantes, sólidas y duraderas no solo de la cultura española sino también de la europea”. No puede faltar a estas declaraciones una de las firmas más trascendentes de la investigación teatral española, César Oliva afirmó que “...su lenguaje es el más anticonvencional del teatro español actual”<sup>338</sup>, o refiriéndose a su obra cumbre “...Tartessos es una propuesta monstruo sin precedentes en extensión y complejidad signica... más cercana a la ópera que a cualquier otro género teatral”. La cantidad de citas de las que se dispone en referencias a la extraordinaria literatura de Miguel Romero Esteo es inmensa y la mayoría de ellas pronunciadas por firmas relevantes e indiscutibles del teatro español y su investigación, como por ejemplo las de Moisés Pérez Coterillo o su coetáneo dramaturgo Francisco Nieva, o como no las de Francisco Ruíz Ramón<sup>339</sup>, Santos Sanz Villanueva, Ricardo Doménech, etc... “Su obra es el único intento que lleva coherentemente a sus últimas consecuencias la ruptura total con la cultura oficial y en todos los niveles”, “Un dramaturgo verdaderamente revolucionario por su concepto de la pieza teatral, que supera las barreras convencionales admitidas en historia de los espectáculos occidentales”<sup>340</sup>, “Barroco y herético, tiene, como Arrabal, la

---

ancestral de este folklore malacitano y además conectaba estas manifestaciones expresivas con unos límites geográficos más amplios que los tradicionalmente concebidos como territorio tartesio.

<sup>335</sup> Fernando Lázaro Carreter, Curso de Literatura Española. Anaya. Madrid.

<sup>336</sup> Pedro Aullón de Haro, Introducción a “Tartessos”. Revista Pípirijaina. Madrid.

<sup>337</sup> Jesús García Gabaldón / Carmen Valcárcel, La vanguardia en España. Cric & Ophrys. Toulouse/París (Francia).

<sup>338</sup> César Oliva, Historia de la Literatura Actual. Alhambra. Madrid.

<sup>339</sup> Francisco Ruíz Ramón, Historia del Teatro Español Siglo XX. Cátedra. Madrid.

<sup>340</sup> Santos Sanz Villanueva, Historia de la Literatura Española. Ariel. Barcelona.

impronta del artista profundamente imaginativo”<sup>341</sup>, “...una voz tan lúdica y perversa como Thomas Bernhard”<sup>342</sup> o esta última cita “...un autor excepcional cuyas obras comportan una ruptura y una nueva visión del acontecimiento teatral, y que ha dibujado en sus obras un sueño de destrucción inigualable”<sup>343</sup>. Y en uno de los libros de crítica literaria dedicados al teatro más iconoclasta español de los años 70, el investigador George Wellwarth apuntó que: “...la obra de Romero Esteo es única y escapa a cualquier clasificación (...). Su fuerza reside en un estilo completamente original, en una sorprendente imaginación y en su capacidad de armonizar una serie de temas satíricos en un único argumento. Tiene afinidades filosóficas y artísticas con Genet, Ghelderode y Weiss, pero las diferencias son lo bastante notables para que pueda ser considerado muy personal e independiente”.<sup>344</sup>

Los periodistas también se han sumado a este rosario de citas en torno a la obra de Romero Esteo, podemos destacar la de Javier Villán que escribió para el periódico El Mundo: “En el fondo de este latido iconoclasta en pos de la subversión no hay discursos morales sino sarcasmo de raíz popular, palabra cargada de absurdos, sonsonetes y ripios mediante los cuales las ideas se fijan con cierto distanciamiento. Se configura así una poética original que penetra tanto por la inteligencia como por los sentidos”. Junto a él, el investigador catalán Xavier Fábregas en Diario de Barcelona opinaba: “La España de Romero Esteo es la España de Buñuel, si bien la óptica del escritor andaluz es completamente original y solo tiene en común con la del director aragonés la fascinación y el asco que refleja hacia un mismo tema. Para Buñuel el medio de expresión es la imagen; para Romero Esteo es la palabra”. Ángel García Pintado para la Agencia Efe escribió: “El humor como clave y vástago fundamental del drama explica todo el teatro de este escritor barroco... lo zafio y lo sublime conviviendo conyugalmente en un género nuevo que sume al espectador en una complicidad sin treguas ni condiciones, una substancia alucinógena que podría llamarse Romeroesterina”.

Las citas respecto a la importancia del teatro de Romero Esteo no solo proceden del campo de la investigación literaria, sino del propio de la escena teatral y de nombres de gran reconocimiento, sirva como ejemplos de ello la opinión del gran director y coreógrafo belga de vanguardia Jan Fabre que opinaba de él: “Me siento muy cerca de Romero Esteo, ese niño prodigio subversivo, porque juntos nos encontramos ahí fuera, en algún lugar, no es la vanguardia, sino en la vanguardia de la vanguardia”.

La organización del Festival Internacional de Teatro de Málaga le dio a Miguel Romero desde su responsabilidad como director del mismo, la posibilidad de establecer vínculos con personalidades de la escena con las que terminó creando una gran amistad y colaboración. El gran director de escena y renovador del lenguaje de vanguardia Robert Wilson estuvo de vacaciones en Málaga visitando a Miguel Romero que aprovechó para enseñarle los

<sup>341</sup> Ricardo Domenech, Historia de la Literatura Española Siglos XIX y XX. Taurus. Madrid.

<sup>342</sup> Francisco Nieva, Periódico ABC. Madrid.

<sup>343</sup> Moisés Pérez Coterillo, Revista Primer Acto. Madrid.

<sup>344</sup> George Wellwarth, Teatro Español Underground. Villalar. 1978. Madrid.

gigantescos árboles pinsapos de la serranía de Ronda. Wilson posteriormente incluyó en una de las escenografías estos inmensos troncos como enormes columnas de la naturaleza que caían sobre la escena con majestuosidad y asombro. Wilson le pide a Romero Esteo que le escriba una escena para un espectáculo que estrenaría en Berlín y Miguel le escribe un diálogo sobre la reina Isabel de Inglaterra y el Papa de Roma. Peter Brook<sup>345</sup> que pudo presentar un espectáculo suyo en el festival malagueño también mantuvo relación de afecto y admiración hacia Romero Esteo.

Desde inicio de los años 80 y como resultado de su investigación por la civilización tartesia, siendo su obra teatral resultado de la misma, generó una cantidad tal de información al respecto que su pasión por el asunto se desbordó hasta el punto de realizar ensayos de una magnitud enorme aportando siempre teorías que alteraban las establecidas de forma notable, a veces radicalmente opuestas. Estas visiones del origen de Europa, de la civilización tartesia, o del funcionamiento del folklore en comunidades eminentemente agrícolas siendo contrapuestas a los discursos oficiales, le ha ganado un lugar díscolo dentro de la comunidad investigadora. El nunca se ha considerado un investigador profesional, ni tan siquiera un académico de la investigación sino solo un aficionado que propone otra concepción del mundo a raíz de sus investigaciones.

#### *Relación de ensayos de Romero Esteo. Textos sobre teatro*

En esta tabla que a continuación se expone, puede verse la relación total de sus ensayos y obsérvese como sobre un mismo tema el autor realiza diferentes volúmenes. Esto se debe a su sistema de escritura. Al escribir de forma mecanográfica y no digital cuando considera que debe modificar o incluir en lo ya escrito una nueva información, no lo hace mediante anexos, sino que comienza de nuevo el ensayo. Por eso nos encontramos un mismo ensayo repetido pero con narraciones diferentes y contenidos variados, por consiguiente con extensiones distintas<sup>346</sup>.

TÍTULO	EXTENSIÓN	ANOTACIONES y EDICIÓN
El jardín de los orígenes de Europa	Cuatro volúmenes con variaciones sobre el mismo tema	Folios mecanografiados con correcciones y anotaciones manuscritas
De los orígenes de Europa y coros de tinieblas	Un solo volumen	212 folios mecanografiados con correcciones manuscritas. Editorial Sarriá. 2000
De los orígenes de Europa y coros de tinieblas	Un solo volumen. Otra versión del mismo tema	280 folios mecanografiados

<sup>345</sup> ANEXO ESCRITOS N°87: Carta de Peter Brook a M.R.E.

<sup>346</sup> Esta relación está extraída de su archivo personal, por lo que los títulos conocidos que no aparecen en este listado es porque no se han encontrado los originales de los mismos.

Historia y musicología de los verdiales	Dos volúmenes original y volumen de galeradas corregidas.	84 folios mecanografiados con correcciones manuscritas y 135 folios impresos en digital para su edición Ed. Diputación de Málaga. 1994
Del canto coral polifónico en remotos tiempos mediterráneos y las arcaicas polifonías del Viernes Santo en Montoro. Del canto coral en remotos tiempos y los coros polifónicos de Montoro.	Dos volúmenes: copia del original  Folios originales e impresos digitalizados	28 folios mecanografiados y fotocopios  197 folios con correcciones manuscritas
Del canto coral polifónico en sus orígenes europeos	Folios impresos y digitalizados para su edición	181 folios
Los orígenes Hispania o comienzos Europa	Folios originales	329 folios mecanografiados
Sin titular pero sobre negros africanos en los orígenes de la civilización europea	Folios originales	393 folios mecanografiados
Tartessos y Europa	Folios originales	295 folios mecanografiados con anotaciones y correcciones manuscritas. Editorial Sarriá. 2002
Los tartesios andaluces y los orígenes de Europa	Folios originales	312 folios mecanografiados
Orígenes de la guitarra	Folios originales	166 folios mecanografiados
De la guitarra y los abismos SIN TITULAR	Folios originales Folios originales	98 folios mecanografiados 61 folios mecanografiados
Orígenes de Europa (al hilo de la guitarra) SIN TITULAR	Folios originales Folios originales	216 folios mecanografiados con correcciones Desde el folio 32 al 211
De los pueblos y territorios de Córdoba en los remotos tiempos arcaicos y origen de los bailes del corro	Folios y partituras originales.	233 folios mecanografiados y con correcciones manuscritas. Contiene además 14 folios de partituras musicales. Ed. Diputación Provincial de Córdoba. 1994
De los cantos campesinos del sol y los villancicos de	Folios y partituras originales.	56 folios mecanografiados con correcciones manuscritas.

Montoro. (ensayo de musicología)		Contiene además 12 folios de partituras musicales enumeradas de 57 a 78. Ed. Diputación Provincial de Córdoba. 1994
De la misteriosa Atlántida y los orígenes de Europa	Folios originales	387 folios mecanografiados con correcciones manuscritas.
De la famosa Atlántida explorándola un poco	Folios originales	402 folios mecanografiados con correcciones y anotaciones manuscritas
Legendarios orígenes de Málaga	Folios originales	Del folio 9 al 441 mecanografiados
De los orígenes malagueños en los tiempos oscuros	Folios originales	310 folios mecanografiados
Orígenes de la guitarra andaluza en el contexto del mediterráneo arcaico	Folios originales	71 folios mecanografiados con correcciones. Contiene fotocopias de láminas de estudio.
Orígenes de Europa, el lado oscuro	Folios originales	Del 1 al 332 folios mecanografiados
Orígenes de Europa, el lado oscuro	Folios originales	Del 333 al 644 folios mecanografiados
Orígenes de Europa, el lado oscuro	Folios originales	Del 645 al 1.034 folios mecanografiados
Orígenes de Europa, el lado oscuro	Folios originales	Del 1.035 al 1.313 folios mecanografiados
Orígenes de Europa, el lado oscuro	Folios originales	Del 1.314 al 1.610 folios mecanografiados
Orígenes de Europa, el lado oscuro	Folios originales	Del 1.611 al 1.610 folios mecanografiados
Orígenes de Europa. Nuevas perspectivas	Folios originales	269 folios mecanografiados con escasas correcciones
Orígenes de Europa	Folios originales	Contiene diferentes borradores sobre el tema
De los pueblos germánicos en los orígenes de Europa	Folios originales	424 folios mecanografiados más bibliografía
Los oscuros orígenes de Europa	Folios originales	Del folio 1 al 252 mecanografiados. Incompleto
De los arcanos y la Europa de los abismos	Folios originales	Del folio 1 al 210 mecanografiados. Incompleto
Atlántida	Folios originales. Según el autor "probable primera versión del tema"	Del folio 1 al 543 mecanografiados, con correcciones e incompleto.

Los tiempos arcaicos....	Folios originales	Del folio 20 al 184 mecanografiados. Incompleto
Epílogo	Folios originales	25 folios mecanografiados. No se sabe a qué ensayo corresponde.
Prólogo	Folios originales	Del 2 al 72 folios mecanografiados. No se sabe a qué ensayo corresponde.
El viaje de los argonautas (del libro “Orígenes de Europa”) según consta en su carpeta.	Folios originales	Del 450 al 486 folios mecanografiados. No se sabe a qué ensayo corresponde con exactitud.
	Folios originales	Del 10 al 94 folios mecanografiados. Debe pertenecer a “Los orígenes de Europa”
	Folios originales	Del 295 al 399 folios mecanografiados. No se sabe a qué ensayo corresponde.
	Folios originales	Del 217 al 302 folios mecanografiados. No se sabe a qué ensayo corresponde.
	Folios originales	Del 896 al 1.028 folios mecanografiados con correcciones. Debe pertenecer a alguna nueva versión de “Orígenes de Europa”.
SIN UBICACIÓN	Folios originales	Del 198 al 259, según autor, folios mecanografiados con anotaciones manuscritas
SIN UBICACIÓN	Folios fotocopados	Del 5 al 17, según autor, folios mecanografiados y fotocopados.
SIN UBICACIÓN	Folios originales	10 folios mecanografiados con anotaciones manuscritas
SIN UBICACIÓN	Folios originales	Del 58 al 71, folios mecanografiados (probable copia)
SIN UBICACIÓN	Folios originales	Del 4 al 58, folios mecanografiados.
SIN UBICACIÓN	Folios originales	Del 2 al 36, según autor, folios mecanografiados.
SIN UBICACIÓN	Folios originales	Del 17 al 117 folios mecanografiados. (¿Probable fragmento de una novela?)
Técnicas y oficio de la escritura teatral	Folios originales	133 folios mecanografiados con escasas anotaciones manuscritas. Incompleto.
Sobre Atlántida VOL.I	Folios originales	Desde el 3 al 327 folios mecanografiados con escasas anotaciones manuscritas.



Sobre Atlántida VOL.II	Folios originales	Desde el 328 al 986 folios mecanografiados
De los pueblos germánicos en los orígenes de Europa	Folios impresos mezclados con folios originales	Del 1 al 165 y Desde 286 hasta 495 más bibliografía. Contiene correcciones y anotaciones manuscritas.

Es el ensayo en su última etapa el género al que se dedica con más intensidad: *Origen de la guitarra andaluza en el contexto del Mediterráneo, Historia y musicología de los verdiales, Orígenes de Europa y coros de tinieblas, Raíz del folklore andaluz: los verdiales y Tartessos y Europa*, son algunos de los títulos más destacados. El ensayo va ocupando su tiempo y su interés y el teatro va relegándose a un muy segundo plano hasta el punto de desaparecer con una última obra de título nada anecdótico: *El declive*<sup>347</sup>.

### *Obra dramática y edición del teatro completo*

En 2005 la Editorial Fundamentos en colaboración con la Consejería de Cultura y las Diputaciones Provinciales de Málaga y Córdoba emprenden la publicación de sus obras completas. Este proyecto editorial está dirigido por Luis Vera<sup>348</sup> y Óscar Cornago.<sup>349</sup>

Miguel Romero Esteo recibió en 2008 el premio Nacional de Literatura Dramática por *Pontifical*, que aún no había sido publicada en España, salvo en una edición clandestina de 1971, y el Luis de Góngora y Argote de la Junta de Andalucía por el conjunto de su obra. El reconocimiento le había llegado antes fuera de nuestras fronteras, en 1985 el Consejo Europeo de Estrasburgo le había concedido el Premio Europa<sup>350</sup> por su obra *Tartessos* y en España una año antes por la misma pieza había recibido el premio Pablo Iglesias. Siguieron el de Teatro Enrique Llovet por *Gárgoris, rey de reyes* en 1987 y en 1992 el Andalucía de Teatro. La Diputación Provincial de Málaga le nombró en 2000 Hijo Predilecto y el Ayuntamiento Hijo Adoptivo y Medalla de Oro de la ciudad en 2013. Todos estos se complementan con otros premios y reconocimientos siendo el último otorgado el Premio de la crítica en Granada también en 2013.

<sup>347</sup> En esta inédita obra Romero Esteo presenta a dos personajes africanos jóvenes que han llegado a la península y que consiguen un trabajo como cuidadores o vigilantes de una escultura ancestral ibera. Como se ve la cercanía de lo ancestral está presente y proviene de sus investigaciones ensayísticas y de su teatro de la saga tartesia. Aunque recupera cierto tono de las grotescomaquias la obra se encuentra desubicada en su corpus dramático.

<sup>348</sup> Luis Vera Pro director de escena y especialista en la obra teatral de Romero Esteo. Fue director del grupo Ditirambo Teatro Estudio, el primero que puso en escena textos del autor.

<sup>349</sup> Oscar Cornago es investigador, miembro del Centro Superior de Investigaciones Científicas y conocedor de la obra literaria de Miguel Romero Esteo.

<sup>350</sup> ANEXO IMÁGENES N° 207: Diploma Premio Europa. El Premio Europa es concedido con carácter anual y es entregado por el Consejo de Europa a aquellas personas que hayan realizado cada año una labor extraordinaria en las artes escénicas. Figuran nombres de la talla del director de escena italiano Giorgio Strehler, del dramaturgo alemán Heiner Muller, del director de escena británico Peter Brook, del norteamericano vanguardista Bob Willson o del francés Jerome Savary).

En el cuadro que a continuación se expone se enumeran por orden temporal de escritura, todas las obras teatrales del autor así como la extensión en folios y si contienen partituras musicales originales, el periodo de escritura acompañado de la fecha y primera edición, más una última columna que indica la fecha de estreno de la obra. Ello nos da una medida de la extensión de su obra dramática, la ordenación temática y de género y, por supuesto la repercusión en la escena profesional. No se acompaña en este listado las puestas en escenas realizadas con carácter amateur o docente.

TÍTULO	EXTENSIÓN	PERIODO ESCRITURA y EDICIÓN	ESTRENO
<i>Mariposeando</i>	8 folios	Sin datar	
<i>De lentejas y garbanzos</i>	64 folios	Sin datar; dos versiones	
<i>Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos. Primera versión</i>	117 folios	1963-65 Ed. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid 1975 - 1978 Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba. 2009	
<i>Pontifical</i>	379 folios	1965-66-67 revisada en 1969 Ed. RESAD y Ditirambo. Madrid 1971. 2 vols. Ed. Suhrkamp Verlag. Frankfurt 1971 Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputaciones de Córdoba y Málaga. Tomos I y II. 2007	
<i>La patética de los pellejos santos y el ánima piadosa</i>	96 folios	1970-71 Ed. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid 1975. Ed. M.H.S. Málaga 1997 Editions de L'Amandier. París. 2007 Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputaciones de Córdoba y Málaga. 2008	
<i>Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación</i>	191 folios Contiene partituras originales	Madrid septiembre 1970 a febrero 1971 Ed. Revista Estreno. University of Cincinnati (EE:UU) 1975. Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputaciones de Córdoba y Málaga. 2005	Sitges 10 octubre 1972 Madrid 1973 (11,12-02 Teatro Goya) Festival Internacional Teatro Erlangen (Alemania) Julio 1973. I Semana Internacional de Teatro Español. La Sorbona. París. Ditirambo Teatro estudio

<i>Pasodoble</i>	115 folios	1971, finalizada 18 octubre 1973  Ed. Primer Acto. Nº 162. Madrid. Noviembre 1973. Ed. Suhrkamp Verlag Frankfurt 1975. 1978 Ed. Centro Documentación Teatral. Teatro Español Contemporáneo. Antología. 1992	III Jornadas de Teatro en Vigo.  Madrid (26-10-74) Teatro Alfil Festival Internacional de Teatro Independiente. Ditirambo Teatro Estudio. (Madrid) Posterior gira por Europa y universidades de EE.UU.
<i>Fiestas gordas del vino y el tocino</i>	199 folios	1972-73  Ed. Júcar. 1975. Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputaciones de Córdoba y Málaga. 2005	
<i>El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa</i>		1974-75 Ed. Fundamentos 1979 Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputaciones de Córdoba y Málaga. 2008	Compañía Carmen de la Maza. Teatro Alfil. (Madrid)
<i>Horror vacui.</i>	386 folios	1974 1975/1983/1994 1982-1991 Diferentes revisiones Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. 2003 Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputaciones de Córdoba y Málaga. 2008	1996 Compañía Teatromaquia. Teatro Cervantes (Málaga). Festival de Otoño (Madrid)
<i>El barco de papel</i>	136 folios Contiene partituras originales	17 abril 1975 finalizada. Ed. Universidad Popular de Marbella. 1986 Ed. Centro Andaluz de Teatro, 1992 Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputaciones de Córdoba y Málaga. 2008	
<i>“Le bateau du papier”</i>		Editions de L’Amandier. París. 2007	
<i>La oropéndola</i>	43 folios	1979-80 Ed. Universidad Popular de Marbella. 1986 Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputaciones de Córdoba y Málaga. 2008	Televisión española. Programa Estudio 1. (1981) Programa “Arte escena” Asoc. MRE y Museo Picasso: 4 diciembre 2014. Teatro del Gato. (Málaga)
<i>Tartessos</i>	270 folios en la versión definitiva	1982 Ed. revista Pipirijaina y Diputación Málaga. 1983 Ed. Fundamentos. 2012	

<i>Antigua y noble historia de Prometeo el héroe con Pandora la pálida</i>	91 folios	Málaga diciembre 1985 Ed. Universidad Popular de Marbella. 1986	Taller de Teatro de la Universidad Popular de Marbella. 1986 (Málaga)
<i>Liturgia de Gerión, rey de reyes. Original 1ª versión</i>	115 folios	1985 Inédita	
<i>Liturgia de Gerión, rey de reyes. Original 2ª versión</i>	233 folios	Inédita	
<i>Liturgia de Gárgoris, rey de reyes</i>	219 folios	Málaga 1986 Ed. Diputación de Málaga. 1990 1987	
<i>“Liturgie de Gárgoris roi des rois”</i>	Traducción al francés de la obra	Inédita	
<i>El pájaro grande y amarillo</i>	52 folios	1977 Inédita	
<i>Bricolage</i>	213 folios	1996-97 2001 Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía y Diputación de Córdoba. 2009	Centro Cultural Diputación Provincial de Málaga. 11 de abril 2011. Teatro del Gato (Málaga)
<i>Tinieblas de la Madre Europa o Las naranjas de la tropa</i>	21 folios	2001 Ed. Revista Exilios. Madrid. 2003 Ed. Fundamentos, Junta de Andalucía, Diputaciones de Córdoba y Málaga. 2008 Ed. Primer Acto. Madrid 2009	
<i>Norax, rey de reyes</i>	326 folios	2000 Inédita	
<i>Omalaka</i>	288 folios	2000 Inédita	
<i>Habbis, rey de reyes</i>	328 folios	2001 Inédita	
<i>Argantonios, rey de reyes</i>	247 folios	2002 Inédita	
<i>Los arcanos. Un festival de los orígenes</i>	122 folios	Inédita	
<i>Crisaor y la espada de oro</i>	169 folios	Inédita	
<i>El gran Perseo</i>	183 folios	Inédita	
<i>El declive</i>	121 folios	2012 Inédita	

Han sido bastantes los textos escritos por Romero Esteo sobre pedagogía teatral y ensayos sobre las artes escénicas. Se podrían destacar los siguientes:

El teatro de bulto y el bulto del teatro	1980
De mis ingenierías teatrales en su contexto y trasfondo	Sin datar
De la falta de ideas o el horizonte patrio	Sin datar
Prontuario del teatro amateur	1987 Ed. Universidad Popular de Marbella. 1987 Ed. Centro Andaluz de Teatro. 1992
Introducción al teatro de Tadeusz Rozewicz	Ed. Fundamentos Cuadernos Prácticos. Nº 15 Mayo 1974
Del mediterráneo arcaico y el teatro contemporáneo	Sin datar
Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español	Ed. Nax Niemeyer Verlag Tübingen. 1986
La creación teatral	Ed. Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga. 2004. Málaga
El lenguaje popular	Ed. Revista Pipirijaina nº 1 Marzo 1974. Madrid
La idea del teatro	Ed. I.F.P. Miguel Romero Esteo. 1990. Málaga
El lenguaje impopular	Ed. Revista Pipirijaina nº 4, junio 1974. Madrid

Con esta monumental obra literaria Romero Esteo se ha postulado siempre como uno de los nombres brillantes del teatro español contemporáneo. Sin embargo, y aunque haya estado siempre muy presente en la consecución de reconocimientos nacionales e incluso internacionales de muy alto nivel, su teatro como experiencia escénica es mínima.

En los años 70 fue cuando su teatro irrumpió en los escenarios y de la mano de un grupo radical de estudiantes de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid que cansados de los formalismos de la enseñanza y de su atonía, decidieron crear un grupo que tuviera mucho de “origen del teatro” y que buscara una implicación mayor del arte y sus transgresiones en la sociedad. Desde esa premisa nació “Ditirambo Teatro Estudio” que decidió hacer una obra de Miguel Romero Esteo. Aquí comenzó el estrecho vínculo del autor con el Teatro Independiente.

Al encontrarse viviendo por aquel entonces el autor en Madrid y habiéndolos conocidos, asistió varias veces a sus ensayos y ahí se inició una manera peculiar de hacer teatro. Romero Esteo los limpió de las posibles contaminaciones actorales, barrió los excesos de gestos y desnaturalizó la palabra, implicó lo solemne en el escenario y concibió el teatro como un acto litúrgico que no religioso. La manera de ampliar los resultados del uso de la voz y el preciso control del gesto y la medida de la composición escénica terminó presentando una forma de hacer novedosa y adecuada a su literatura. Su implicación fue tormentosa e imprescindible para que se entendiera cómo había que interpretar su teatro. A partir de ahí, Ditirambo se independiza y coge su propia personalidad siguiendo las indicaciones de Romero Esteo.

Aparece un modo de interpretar que es válido para otros autores pero la horma del zapato se encuentra en las grotescomaquias de Esteo. Así que las numerosas funciones que la compañía realiza va abriendo escuela a otro modo de hacer y comienzan a aparecer seguidores escasos que lo intentan. A priori

se encuentran con una dificultad: la extensión apabullante de sus obras; en segundo lugar las tramas de acciones y signos entretejidos que para depurarlas requiere de mucha destreza y laboriosidad ya que Romero Esteo escribe por capas de signos: la acción; el discurso verbal con la voz hablada y la voz cantada que a su vez entra dentro del discurso sonoro y musical en el que se encuentran los sonidos y las melodías; pero hay otra línea trascendente que es la de la utilización de los materiales escénicos como los elementos escenográficos con el atrezzo y todo tipo de manufacturas.

Recordemos que nada es caprichoso y que todo elemento que aparece en un momento en una escena no queda olvidado, si ha aparecido es porque cumplirá una función de inmediato y posteriormente volverá a hacerlo. Todo ello implica una actitud de depuración para poder reducir las extensas obras de Romero Esteo, muy precisa y muy meditada porque es fácil provocar desequilibrios y que el edificio literario y escénico caigan. Por eso Romero Esteo insiste una y otra vez en que recorten todo lo que quieran pero nunca la estructura.

El director de escena Luis Vera explica la complejidad de la obra de Romero Esteo de la siguiente manera: “Frente a una dramaturgia lineal, aristotélica o no, en la que de una u otra forma todos los elementos tienden a dar unidad a un núcleo dramático que la define, en las grotescomaquias de Miguel la complejidad se convierte en eje vertebrador, de forma que los materiales escénicos crean una estructura en red (rizomática) que genera una pléyade de sentidos y realidades que se enriquecen exponencialmente en su confrontación”.<sup>351</sup>

Pero todos estos reconocimientos que Romeo Esteo los llama “gestos retóricos” no le disipan de la idea de ser considerado “un maldito” del teatro español, “un autor invisible” como el mismo se califica y todo debido a diferentes avatares que han hecho que su nombre fuera desapareciendo de los protocolos de la intelectualidad, de los protocolos de los creadores, de los autores a estudiar, de los textos a editar y por último del teatro a representar.

Esta actitud de abandono del Estado hacia el, el rechazo de los Teatros Institucionales a montar sus obras (la primera y última fue *Pasodoble* por el Centro Andaluz de Teatro), la imposibilidad de las compañías independientes a producir sus espectáculos, el poco incentivo que los programadores ofrecen ante la posibilidad de contratar sus producciones, etc... han hecho que Romero Esteo se fuera recluyendo en sí mismo y abandonando la vida profesional. En su propia localidad recibe dos golpes duros: por un lado el cese como director del Festival Internacional de Teatro y por otro, el desagradable conflicto con la universidad al no permitirle esta que leyera su tesis que versaba sobre su propia investigación literaria. Al final si pudo hacerlo, pero el proceso cargado de manifestaciones públicas de estudiantes a favor, de departamentos y profesorado enfrentados, de desgaste ante los medios de comunicación de las autoridades universitarias y del propio profesor, consiguió que terminara

<sup>351</sup> Luis Vera, dossier promocional “Breve introducción a Miguel Romero Esteo”.



bastante recluso y con una actitud propia de un tirador franco resentido con el país.

Pero esa reclusión no impidió que su nombre siguiera creciendo y obteniendo por su obra enormes reconocimientos. Si es verdad que cayó en grandes momentos de olvido que el consideraba “ninguneos”, pero más tarde que temprano siempre aparecía un nuevo reconocimiento, una nueva declaración o manifestación hacia la importancia de su nombre y su influencia en la escena malagueña.

Sus opiniones y sus acciones abrían ventanales a horizontes más amplios que la escena malagueña nunca había tenido. Con ello consiguió ir restando fuerza al “provincianismo” y conseguir que muchos creadores y espectadores perdieran sus miedos a la innovación, a lo novedoso, a la vanguardia, o mejor aun, a lo diferente.

Por todo ello el nombre de Romero Esteo se considera un pilar en la innovación de la escena malagueña, en su aperturismo y ampliación de miras. Han sido sus alumnos o seguidores los que han continuado la labor iniciada por el Independiente malagueño y por lo tanto los herederos de una forma de hacer que se ha ido transformando a golpes de imposiciones de mercado y de normativas gubernamentales.

## CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, hemos descrito los aspectos más significativos del teatro malagueño desde la Dictadura franquista hasta la década de los ochenta con la eclosión del movimiento del Teatro Independiente así como los mecanismos de producción y de recepción con una mirada crítica al respecto.

La Dictadura no sintió jamás el más mínimo aprecio por la cultura ni tuvo intención alguna de promover el desarrollo de las artes escénicas como profesión de futuro. De hecho, éstas han estado siempre enmarcadas en el campo del “entretenimiento” y sus agentes no han gozado jamás de consideración social, salvo las “estrellas” que decoraban el paisaje. Los actos culturales siempre estuvieron controlados por el poder estatal incluida la Iglesia, veladora de la moral. La desconexión con Europa y el resto del mundo los mantuvo en un inmovilismo pues la represión consiguió anular a gran parte de los creadores, bien por el exilio o por el “silencio interior”. Los únicos ámbitos dinámicos para las artes escénicas fueron el docente y el aficionado. En cuanto al sector profesional se centralizó casi en exclusiva en las grandes ciudades de Madrid y Barcelona, siendo excepcionales las experiencias ajenas a esas urbes como lo fue en Málaga el proyecto ARA.

A modo de recapitulación final, se destacan las cinco etapas de este proyecto:

La primera comienza con el Alzamiento Nacional al que Ángeles Rubio-Argüelles se afilia y monta sus primeros espectáculos a beneficio de las tropas fascistas con la cobertura de su sello editorial (Ediciones A.R.A.); la segunda es la dedicada a la radio, y se materializa con el estudio de grabación abierto en calle del Marqués de Larios en 1953; la tercera etapa marca el carácter itinerante de la compañía desde 1958 hasta 1962; la cuarta se concreta en la inauguración del edificio TEATRO ARA en La Malagueta (1962); y, finalmente el Corral de Comedias ARA de la calle Cervantes, también en La Malagueta que cierra la última etapa desde 1972 hasta su desaparición en 1984.

Ángeles Rubio-Argüelles fue la creadora del proyecto ARA y considerada pionera en varias actuaciones en Málaga, algunas de las cuales fueron significativas como su aportación al teatro radiofónico. Fue la primera productora que grabó y vendió obras teatrales a las cadenas de radio, algunas de ellas eran novelas propias adaptadas mínimamente al medio y otras, piezas teatrales representadas por su compañía que posteriormente eran emitidas con los arreglos pertinentes. Se incorporó, por lo tanto, a la línea marcada con anterioridad a nivel nacional por Guillermo Gautier Casaseca, entre otros.

Su iniciativa y su carácter emprendedor se desborda en lo artístico y decide iniciar la aventura de poseer compañía teatral propia, lo que la convierte en la primera malagueña directora general de empresa artística y productora. Aunque su aportación en el campo de la dirección de escena fuese nula, no se puede decir lo mismo en el ámbito de la dirección empresarial cuya aportación fue amplia y notoria.

Este proyecto que como hemos apuntado con anterioridad responde ante todo a la satisfacción de un anhelo personal más que a intereses profesionales, pudo hacerse realidad gracias a su patrimonio personal que consumió en la empresa a cambio del reconocimiento de una posición social. Y, obviamente, un proyecto cultural creado desde este planteamiento “personal”, se rigió por criterios subjetivos en cuanto a gusto estético y oportunidad política. No fue por tanto un teatro comprometido. Puso en escena a numerosos dramaturgos de la comedia española de los 50, siendo la comedia el género más representado, aunque también hubo lugar para dramas de carácter existencialistas y moralistas. Tengamos en cuenta que Ángeles Rubio-Argüelles programa obras de carácter comercial que venían avaladas por el éxito previo en Madrid. Paulatinamente va introduciendo una programación de teatro clásico del Siglo de Oro y una línea de representaciones de teatro grecolatino una vez recuperado el Teatro Romano como espacio de representación. Este es el campo de actuación de la Compañía ARA: piezas clásicas del Siglo de Oro y del Teatro Grecolatino, pensadas principalmente para eventos, acontecimientos o programaciones veraniegas y una larga lista de piezas amables, comedias burguesas que a lo sumo, sólo plantea una reflexión en el terreno moral.

Pero si en el aspecto técnico profesional el teatro de A.R.A. no tuvo aportaciones significativas a la escena malagueña, no es menos cierto que supuso una salida vocacional y/o laboral para jóvenes malagueños que encontraron en Ángeles Rubio-Argüelles una protectora que exigía fidelidad. Entre 1958 y 1962 llegó a contar con el trabajo y la colaboración de más de 100 artistas.

Internamente fue una compañía que se consideraba “profesional” en el ámbito laboral aunque se manifestaba como “aficionada”. En cuatro temporadas realizó 39 montajes, lo que da idea de la vertiginosa dinámica de trabajo y creación aunque también por ello se cuestiona la falta de rigor y la calidad de trabajos realizados con tanta premura. Contó con el apoyo de intelectuales de la época, firmas conocidas y avaladas en Madrid, que venían a colaborar durante unos días en verano -a gastos pagados- supervisando los trabajos realizados por la compañía malagueña.

Se cuestiona la denominación de “mecenas” ya que sus aportaciones siempre iban en beneficio de su propia empresa, escuela o compañía; del mismo modo es cuestionable la denominación del título de “condesa” ya que legalmente no le correspondería tras la separación con su marido que era el conde con título.

Contó con apoyo económico durante una buena etapa del Ministerio de Información y Turismo presidido por Manuel Fraga Iribarne así como de la Administración local para los eventos de verano. Posteriormente y con el final de la Dictadura y la entrada de la Democracia y de los primeros ayuntamientos democráticos fue perdiendo apoyo político. Su economía personal estaba en la bancarrota como lo demuestran los documentos que se adjuntan, en los que solicita ayudas para la realización del Festival grecolatino y una especialmente

reseñable en la que solicita a la SGAE se sirva retirar de su pensión la deuda contraída.

La historia reciente del teatro malagueño, parece haber estado marcada siempre por la confrontación. Guillermina Soto se enfrentaba a Ángeles Rubio-Argüelles. A A.R.A. le salió su propio competidor institucional desde la Escuela Superior de Arte Dramático, alimentada por las escisiones de artistas que salieron del seno de la propia compañía. Después en los 70, la agrupación ARA encontró la oposición radical del Teatro Independiente Malagueño.

En los 80 ya no había empuje ni financiación para seguir manteniendo aquel proyecto, en una sociedad que afortunadamente se había transformado y que, en plena Transición democrática y de cambio social requería de proyectos novedosos y formas de hacer diferentes que contagiaran el ánimo a la sociedad del cambio. Pero, sin duda, el hecho fundamental que coadyuvó al cambio de paradigma en el ámbito de la escena fue la entrada en el mercado de la cultura.

Con la irrupción del teatro ARA en la escena malagueña, desapareció prácticamente cualquier tentativa de iniciativa teatral independiente, pues su sólida estructura empresarial absorbía todo intento de alternativa dada la escasez de medios. Salvo la compañía de títeres de Miguel Pino y el teatro docente y de peñas, no tuvo competidor durante su década hasta que apareció el movimiento de Teatro Independiente.

A lo largo de esta tesis hemos intentado demostrar cómo un modelo de gestión teatral basado en criterios, intereses y gustos estrictamente personales como el proyecto ARA, sin método y alejado de las corrientes europeas, responde al inmovilismo ideológico de la época, en contraposición a los proyectos colectivos, dinámicos y plurales surgidos a la sombra de la transición democrática. Por ejemplo, acercar el teatro a pueblos no respondía a la necesidad de crear nuevos públicos o bien, de llevar el teatro a lugares a los que habitualmente no iba con un afán de culturización de la población; no existía ningún método preciso de trabajo y se desconocían los sistemas de interpretación que funcionaban en Europa; su escuela no introdujo ninguno de estos métodos; no hubo un compromiso social con el teatro. La programación no cuestionaba ni daba respuesta crítica a la programación oficial del sistema, muy al contrario, se nutría de él puesto que programaba todo aquello que triunfaba en los teatros comerciales u oficiales de Madrid. Cada uno de estos puntos demuestran la diferencia con los principios del Independiente. Que el teatro ARA forme parte de esa relación como ha podido verse en una exposición del Teatro Independiente Andalúz o fuese citado en la revista Primer Acto dentro de una hipotética nómina de grupos independientes, puede que no sea más que otro de los errores de quienes confeccionan la historia. No es cuestión -en esta tesis- de criticar a quienes lo hicieron pero sí de ser crítico con lo que hicieron.

Los dos grandes periodos de estudio responden perfectamente a unos moldes ideológicos. Durante la Dictadura fue un proyecto particular, de tendencia inmovilista y con un funcionamiento propio del monopolio. Durante la

Transición democrática se diseñaron proyectos colectivos, dinámicos y plurales. Lástima que la figura de Francisco Javier Puerta de las Doblas abandonara la escena en la década de los 60. Por todo lo estudiado y por el conocimiento de su figura profesional, habría sido una bisagra imprescindible que habría unido las dos concepciones del teatro en Málaga. Formado desde los principios de una educación tradicional y clásica tenía una inquietud cultural hacia la vanguardia y las nuevas tendencias. Una pieza de equilibrio, un eje sobre el que habría girado la evolución de la escena malagueña.

Curiosamente cada momento tuvo un nombre propio y personal con el que se identifica. La Dictadura con Ángeles Rubio-Argüelles y la Transición democrática con Miguel Romero Esteo. Ambas personalidades se ajustan a esos sistemas y mientras la actitud personal de la directora-empresaria de ARA, hizo que fueran desapareciendo el resto de colectivos teatrales, quedando su compañía como única referencia en el teatro malagueño, dando como consecuencia un empobrecimiento de estilos, géneros y formas, en la Transición democrática, la personalidad de Romero Esteo motivando e impulsando iniciativas y tratando el teatro como un asunto de colectividad social, consiguió una riqueza estilística que ha terminado convirtiéndose en signo diferenciador.

La dinámica histórica que a Málaga se le hubiera presupuesto, habría sido la misma que el resto de provincias en las que los TEUs y los teatros de cámara, habrían seguido su evolución probablemente hasta desaparecer con nuevas formas de agrupaciones más independientes; los grupos aficionados habrían evolucionado unos hacia la profesionalización y otros habrían quedado como cantera de público y de futuros profesionales o activistas de la escena; el público no se habría cansado de una misma manera de hacer y se habría desarrollado con una oferta variada en la que habría tenido donde escoger. En definitiva, la evolución propia y natural que tuvieron el resto de provincias.

La experiencia de ARA terminó volviéndose dañina para su ámbito y terminó quemando su propia experiencia. Si ARA hubiese sido un proyecto empresarial, el coste habría sido tratado como inversión y cualquier empresario sabe que toda inversión debe recuperarse porque de lo contrario supone el fin de la experiencia. También se habría preocupado de generar nuevos espectadores tratando la oferta con variedad. Al no hacerlo y presentar siempre obras de las mismas tendencias terminó por aburrir a “su propio público” y este abandonando poco a poco la iniciativa. Que esta iniciativa solitaria sea producto de homenaje en la actualidad, no responde más a esa necesidad que tienen ciertas sociedades de buscar algo en el pasado por pequeño que fuera que le diera identidad. “Tuvimos algo que nos diferenció” aunque se omita el “que nos empobreció”.

Sin embargo el Teatro Independiente no surge por necesidades individuales sino por necesidad histórica y social. Es una respuesta colectiva aunque no unánime ni tampoco homogénea. Apareció con protagonistas de escaso bagaje formativo. La juventud de sus protagonistas y la extrema precariedad de sus propuestas en recursos económicos y materiales hizo que



no fueran muy atractivos para el gran público. Esto supuso un foco concreto de espectadores que respondían habitualmente a un mismo perfil.

Surge como respuesta al modelo cultural y teatral que el franquismo había impuesto y, se manifiesta atendiendo a los puntos siguientes que actúan a modo de decálogo, por el que bien puede identificarse las agrupaciones que pertenecieron a este movimiento teatral alternativo:

- En contra del modelo de teatro comercial
- En contra de la jerarquía reinante en los modelos de compañías tradicionales
- En contra del teatro como evento de “encuentro social de la burguesía”
- En contra de los precios de taquilla que dificultaban el acceso a la clase trabajadora
- En contra de las ayudas “oficiales” que condicionaran la creación independiente
- En contra del edificio teatral como espacio único de representación
- A favor del teatro como herramienta de transformación social
- A favor de las nuevas técnicas de trabajo
- A favor de la nueva dramaturgia y de los autores no representados en el país
- A favor de entender al autor como un elemento más de una cadena creativa
- A favor del teatro como expresión de un colectivo
- A favor del descubrimiento de nuevos espacios para la escena
- A favor del teatro experimental
- A favor de una red nacional de circuitos de exhibición teatral

Estos principios definieron toda una época y todo un movimiento teatral cuyo interés por investigarlo se percibe ahora como necesario para ubicarlo en su justa medida.

Muchos son los eventos que están preparándose en estos momentos en torno al Teatro Independiente. Desde exposiciones a mesas de debate, planificados por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a seminarios que las instituciones democráticas están poniendo en valor, y no solo en nuestro país sino también desde otros como el caso de la Universidad francesa de Estrasburgo que lleva varios años realizando eventos académicos en torno al teatro antifranquista español y que está favoreciendo la aparición de numerosos doctorandos que investigan desde el país vecino lo sucedido en el nuestro durante ese periodo que determinó nuestro futuro. Esas investigaciones son miradas como un punto de partida desde el que se construyó todo nuestro estado actual. Todo un proceso teatral que ha sido construido paralelamente a la historia de nuestra Democracia y de nuestra Autonomía como Comunidad andaluza.

## **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

AA.VV. *La cultura bajo el franquismo*, Ediciones de bolsillo, Barcelona, 1977, pp. 244-245.

AA.VV. *Legislación del espectáculo*, Mutualidad y Montepío de Empresarios de Espectáculos de España, Madrid, 1948.

AA.VV. *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*. Edición de Klaus Pörtl. Darmstadt. Max Niemeyer Verlag Tübingen. 1986.

AA.VV. Revista El público, nº 14, Madrid 1984.

AA.VV. Revista *La calle*, nº 45, Madrid, 3 enero-5 febrero 1979.

ADE TEATRO, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. nº 99 Enero-marzo 2004.

ALBERCA, Manuel. "La educación no se improvisa a golpes de leyes ni de boletines". DIARIO SUR. 14 de marzo 2015. Málaga. Entrevista de Miguel Ángel Oeste.

AMORÓS, Andrés y DIEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>. "Historia de los espectáculos en España", Castalia, Madrid 1999.

ARROYO. José F, "Los Goliardos, un nuevo Teatro de Cámara, a través de su director Ángel Facio". YORICK, Revista de teatro, nº 11, Barcelona, enero 1966.

AULLÓN DE HARO, Pedro. Introducción a "Tartessos". Revista Pipirijaina. Madrid.

BAREA, Pedro. "Dramaturgos del aire". Revista ADE, nº 99, Madrid, 2004, p. 56.

BAREA, Pedro. "El radioteatro", Revista ADE, nº 99, Madrid, 2004, pp. 41.

BASABE, Juana y INFANTE, José. SOL MAGAZINE, "ARA entrevistada por Juana Basabe y José Infante", domingo 16 de enero de 1972.

BIELZA DE ORY, Vicente. *Geografía General II. Geografía humana*. Madrid, Taurus, 3º ed. 1993, pp. 37-40.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris. *Historia social de la Literatura Española*, VOL.II, Castalia, Madrid 1981.

BUENDÍA GARCÍA, Enrique. *Teatro en "Políticas"*. Revista Pipirijaina, nº 4, Madrid, 1974, p. 20.

BÚFALO. *Para un análisis del teatro independiente en España*. Revista Pipirijaina, nº 4, 15 junio. Madrid, 1974.

BURGUERA NADAL, M<sup>a</sup> Luisa. *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Málaga, CEDMA (Biblioteca Popular Malagueña, nº 63), 1994, pág. 55.

CERÓN TORREBLANCA, Cristian Matías. Tesis doctoral: *Consolidación y evolución del franquismo en Málaga: 1943-1959*. Realizada por Cristian Matías Cerón Torreblanca, bajo la dirección de la Dra. Encarnación Barranquero Texeira.

CHICHARRO, Antonio. Director Revista Sociocriticism XXI, 2, 2006. Artículo de Antonio Cesar Morón: "Funcionamiento de la ideología del humor en la escena española".

- CODESO, José. *Un libro de Málaga para recordar*, Dardo, Málaga, junio 1976.
- COPERMAN, Emile. *Teatros y política*. Ediciones de la flor. Buenos Aires, 1969.
- DÍAZ SIERRA, Francisco. "Tespis Pequeño Teatro, la estrella fugaz". Tribuna libre, Diario 16, Domingo 10 de mayo 1992, p. 36.
- DOMENECH, Ricardo. *El teatro desde 1936. Historia de la Literatura Española (Volumen III, pág. 478)* Ediciones Guadiana, 1974 Madrid.
- DOMENECH, Ricardo. *Historia de la Literatura Española Siglos XIX y XX*. Taurus. Madrid.
- FERNÁNDEZ RIVERO y ALBUERA GUIRNALDOS. "Málaga hace un siglo. Vida social y costumbres". Editorial Prensa Malagueña, Diario SUR 1958.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús. *Ángeles Rubio-Argüelles, Una dama del teatro*. Fundación Pública Teatro Municipal Miguel de Cervantes. Área de Cultura. Ayuntamiento de Málaga. Colabora Ediciones El Imán, Málaga, 2003.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús / VALCÁRCEL, Carmen. *La vanguardia en España*. Cric & Ophrys, Toulouse/París (Francia).
- GINESTAL, F. "Dos nuevas literaturas". Revista *Ondas*, nº 132, Madrid, 1927, p. 6.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. Revista *Ondas*, nº 354, Madrid, 1932.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- GONZÁLEZ-HABA, M. "Una nueva fórmula artística: el radiodrama". Revista *ADE*, nº 99. Madrid, 2004, p. 52.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. "Historia del Teatro Contemporáneo", Cap. "Registro de farsantes", pp. 174-175.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. "Historia del Teatro Contemporáneo". Vol. I, II, III, IV. Editorial Juan Flors. Barcelona 1961.
- http Fuente:  
<http://malagapersonajes.blogspot.com.es/2008/07/angeles-rubio-arguelles.html>
- ISASI ANGULO, Carlos. *Monólogos con el teatro español de la postguerra*. Editorial Ayuso. Madrid. 1975.
- LACOMBA, Juan Antonio. "Historia de Málaga". Editorial Prensa Malagueña. Diario SUR.
- LARA SÁNCHEZ, Francisco. *Población y sector primario en la Andalucía franquista*. Diputación Provincial de Málaga, Informe económico social de la Provincia de Málaga en 1961, A.S.G.M. 1984, pp. 9-15.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Curso de Literatura Española*. Anaya. Madrid.
- MANEGAT, Julio. "Una liturgia de la desesperación". Diario El Noticiero Universal, Barcelona, 13 octubre 1972.
- MARTIN RICE, P. "El radiodrama" en Revista *Radiosola*, nº 7, Barcelona, 1924, pp. 7-8.

MATILLA, Luis y el Grupo Ditirambo. *La maravillosa historia de Alicia y los intrépidos y muy esforzados Caballeros de la Tabla Redonda*, Campus, Madrid, 1978.

MEDEAS. Mesas Escénicas de Diagnóstico, Evaluación y Alternativas subsectoriales. Del 20 de mayo al 18 de noviembre 2010 presentadas el 15 de febrero 2011 al finalizar el II Congreso de Artes Escénicas. Área de Cultura. Diputación Provincial de Málaga.

MEDINA VICARIO, Miguel Ángel. *El teatro español en el banquillo*. Fernando Torres Editor, Valencia. 1976.

MELLADO MORALES y GRANADOS CABEZAS. "Historia de la Costa del Sol". Editorial Prensa Malagueña. Diario SUR.

MIRALLES, Alberto. *Nuevo Teatro Español: una alternativa social*. Madrid. Villalar, 1977.

NIEVA, Francisco. Periódico ABC. Madrid.

OLIVA, César. *Historia de la Literatura Actual*, Alhambra, Madrid.

PÉREZ COTERILLO, Moisés. *Un sueño de destrucción inigualable*. Revista PRIMER ACTO, nº 172. Noviembre 1972. Madrid.

PÉREZ COTERILLO, Moisés.. Revista Primer Acto. Madrid.

PÉREZ-STANSFIELD, M<sup>a</sup> Pilar. *Direcciones de teatro español de posguerra*. Madrid. José Porrúa Turanzas S.A., 1983; pp. 15-17.

RICCI, Evelyne. "Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX". Biblioteca popular malagueña. Nº 67. Edita CEDMA. Málaga 1996.

RICCI, Evelyne. *Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX*. CEDMA ("Biblioteca popular malagueña", 67), Málaga, 1996.

ROMOJARO, Rosa. "El bello viaje de Isolda. Proyecto para una dramaturgia". Extensión Cultural Universitaria. Universidad de Málaga, 1, 1980, pp.2-6 (programa). Reproducción sintetizada en SUR, 20 diciembre 1980, p. 12.

ROMOJARO, Rosa. "Miguel Romero Esteo, de la vanguardia a los orígenes" (Artículo-entrevista), Campo de Agramante. Revista de literatura, 15, 2011, pp. 51-68.

RUBIO ARGÜELLES, Ángeles. *Apuntes históricos malacitanos (1808-1812)*, Ediciones ARA, Málaga, 1956.

RUBIO ARGÜELLES, Ángeles. *Apuntes históricos malacitanos (1808-1812)*, Ediciones ARA, Málaga, 1956.

RUBIO ARGÜELLES, Ángeles. *Pequeña historia de Málaga del siglo XVIII*. Edita Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Málaga 1951.

RUBIO ARGÜELLES, Ángeles. *Pequeña historia de Málaga del siglo XVIII*. Edita Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Málaga 1951.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "La renovación teatral española de 1900". Serie Debate nº 8, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1998.

RUIBAL, José. *Imagen plástica y verbal en el Nuevo Teatro Español*. Borrador de artículo enviado a Miguel Romero Esteo y perteneciente a su archivo personal. Sin datar.

RUÍZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1975.

SALVAT, Ricard. *Descubrimiento de un gran creador teatral: Miguel Romero Esteo*. Diario Tele Express, 17 octubre 1972, Barcelona.

Santos Sanz Villanueva. *Historia de la Literatura Española*. Ariel. Barcelona.

SUDRE, René. "Le huitième art. Mission de la radio". Revista *Julliard*. Paris, 1945, p. 132.

TORTELLA CASARES, Gabriel. *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de España, siglos XIX y XX*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 202-20.

URRUTIA, Jorge. "Radio, literatura y Teatro", Revista *ADE*, nº 99, Madrid, 2004, p. 43.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la Literatura Española. Tomo VI. Época contemporánea*, Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1983.

VALDIVIESO, Teresa. *España: bibliografía de un teatro "silenciado"*. Estados Unidos de América. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979.

VERA, Luis. Dossier promocional "Breve introducción a Miguel Romero Esteo".

WELLWARTH. George, *Teatro Español Underground*. Villalar, Madrid, 1978.

WRIGLEY, E.A. *Historia y población: Introducción a la demografía histórica*. Crítica, 4ª ed. Barcelona, 1994, pp. 214-217.



**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
**Facultad de Filosofía y Letras**

TESIS DOCTORAL  
**ESTUDIO CRÍTICO Y COMPARADO DEL DESARROLLO TEATRAL EN  
MÁLAGA (1950-1980)**  
(TOMO II)

Rafael Antonio Torán Marín

Directora  
Dra. Rosa Romojaro Montero

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, ROMÁNICA, ITALIANA Y  
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA  
ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

MÁLAGA, 2015

## ÍNDICE

**TESIS: ESTUDIO CRÍTICO Y COMPARADO DEL DESARROLLO TEATRAL EN MÁLAGA (1950-1980) TOMO I**

PRÓLOGO .....	18
INTRODUCCIÓN .....	21
<b>PRIMERA PARTE:</b>	
EL TEATRO MALAGUEÑO EN LOS AÑOS 50 Y 60: ARA Y OTRAS MANIFESTACIONES .....	27
1. DATOS HISTÓRICOS, CONTEXTO Y ÁMBITO TEATRAL .....	28
2. LAS AGRUPACIONES TEATRALES EN LOS AÑOS 50: TIPOLOGÍA Y PERFILES .....	36
A/ Educación y Descanso .....	37
B/ Escuela Superior de Arte Dramático .....	38
C/ Asociación Amigos del Teatro .....	39
D/ Teatro Español Universitario (T.E.U) .....	40
E/ Miguel Pino y su teatro de títeres .....	41
F/ Teatro de Arte Clásico .....	41
G/ Teatro Radiofónico .....	43
3. ÁNGELES RUBIO-ARGÜELLES Y EL TEATRO ARA .....	51
A/ El Teatro ARA como proyecto dramático .....	51
B/ Perfil biográfico de Ángeles Rubio-Argüelles Alessandri (13-01-1906 al 30-03-1984) .....	64
4. LA COMPAÑÍA ARA: DIRECCIÓN DE ESCENA, REPERTORIO DE AUTORES Y OBRAS, REPRESENTACIONES Y ELENOS DE ACTORES .....	74
A/ Dirección y Dirección de escena .....	74
a. Referencias históricas y críticas .....	74
b. Repertorio de autores y obras .....	76
<i>Literatura</i> .....	76
<i>Autores y obras</i> .....	82
Tabla alfabética de autores, títulos y año de representación .....	82
Tabla de representación cronológica de las obras .....	83
Títulos escenificados desde 1958 a 1962 .....	86
B/ Representaciones: itinerancia de la compañía ARA (1958-1962) .....	89
<i>Tabla de representaciones</i> .....	91
<i>Días de actuaciones</i> .....	100
C/ Elenco de actores .....	101
<i>Nómina de actores y actrices</i> .....	104
D/ Evolución del concepto “dirección de escena” y plasmación en el teatro ARA .....	110
<i>Francisco Javier Puerta de las Doblas (1928 - 2009)</i> .....	114

**SEGUNDA PARTE:****EL TEATRO MALAGUEÑO EN LOS AÑOS 70 Y 80:****GRUPOS, COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES, LA APORTACIÓN****DE ROMERO ESTEO Y APERTURA A LA ACTUALIDAD ..... 119****1. LA ACTITUD INDEPENDIENTE Y LA COLECTIVIDAD:****CONCEPTOS Y EXPLICACIONES ..... 120****2. EL TEATRO INDEPENDIENTE (1968- 1980) ..... 123****PERIODOS ..... 129****3. EL TEATRO INDEPENDIENTE EN MÁLAGA ..... 132***La enseñanza del arte dramático ..... 132**Los centros motores del impulso renovador ..... 134**Los centros difusores de la experiencia ..... 136**La terminología identificativa ..... 137**Los procesos de producción y diferenciación ..... 137***4. RELACIÓN DE GRUPOS MALAGUEÑOS DE TEATRO****INDEPENDIENTE Y SUS ESCENIFICACIONES ..... 142****5. LOS AUTORES: PANORAMA NACIONAL ..... 160****6. AUTORES REPRESENTADOS EN MÁLAGA. TENDENCIAS ..... 168***Nómina de compañías y autores representados en temporada 93/94 ..... 169**Relación de compañías ..... 172***7. PERFIL DEL ESPECTADOR ..... 174****8. EN LA PLURALIDAD DEMOCRÁTICA, UNA INDIVIDUALIDAD:****ROMERO ESTEO ..... 177***Apuntes biográficos y bibliográficos: Miguel Romero Esteo ..... 177**Contribuciones en Nuevo Diario ..... 180**Internacionalización de su producción teatral ..... 186**Periodos de creación y referencias críticas. El Festival Internacional de Málaga ..... 192**Relación de ensayos de Romero Esteo. Textos sobre teatro ..... 196**Obra dramática y edición del teatro completo ..... 200***CONCLUSIONES ..... 207****BIBLIOGRAFÍA CITADA ..... 213**

## TESIS: ESTUDIO CRÍTICO Y COMPARADO DEL DESARROLLO TEATRAL EN MÁLAGA (1950-1980) TOMO II

### ANEXO I

#### DOCUMENTOS EN IMÁGENES

Nº 1 y 2	Cronograma de compañías malagueñas de teatro, danza y circo	232-233
Nº 3	Programa de mano de la representación de <i>El vergonzoso en palacio</i> (hoja exterior)	234
Nº 4	Programa de mano de la representación de <i>El vergonzoso en palacio</i> (hoja interior), 30 de marzo, 1949. Teatro Español Universitario – SEU	234
Nº 5 y 6	Programa de mano de la obra <i>La cúpula de San Pedro</i> (exterior e interior)	235-236
Nº 7	Cartel anunciador de la obra en la que participaba la famosa actriz Mary Carrillo	237
Nº 8	En la puerta del teatro con una compañía catalana amateur. Magazine “De cero al infinito: el Teatro ARA de Málaga” por Julián Cortés-Cavanillas	238
Nº 9	Programa de mano que recoge la función celebrada en el Teatro Cervantes por ARA en 1937. Justo lo contrario que el realizado en plena contienda el 15 de agosto de 1936 a beneficio del Frente Popular Antifascista (Ver ANEXO ESCRITOS Nº 8: “Un teatro de supervivencia”)	239
Nº 10	Con este mismo montaje y como compañía aficionada se presentó ARA el 14 de noviembre del mismo año en el Festival Nacional de Teatro Aficionado de Ciudad Real, el texto estaba en versión libre de José María del Carpio	239
Nº 11	Cartel anunciador de “La fiesta del entremés” ARA 1958	240
Nº 12	Cartel anunciador de “Crimen perfecto” ARA 1958	241
Nº 13	Cartel anunciador de “Celos del aire” ARA 1958	242
Nº 14	Cartel anunciador de “Un amor desgraciado” ARA 1958	243
Nº 15	Cartel anunciador de “A media luz los tres” ARA 1958	244
Nº 16, 17, 18, 19 y 20	Cartel anunciador de “Que bollo es vivir” ARA 1958	245-249
Nº 21	Cartel anunciador de “Un drama en el quinto pino” ARA 1958	250
Nº 22 y 23	Programa de mano de “Las nubes” ARA 1959	251-252
Nº 24	Cartel anunciador de la lectura escenificada de “Corrupción en el Palacio de Justicia” ARA 1959	253-254
Nº 26	Cartel anunciador de “Proceso de familia” ARA 1959	255
Nº 27 y 28	Programa de mano (1), (2)	256-257
Nº 29	Cartel anunciador de “Legítima defensa” ARA 1959	258
Nº 30 y 31	Cartel anunciador de “Sublime decisión” ARA 1959 (1), (2)	259-260
Nº 32	Cartel anunciador de “Los extremeños se tocan” ARA 1959	261
Nº 33 y 34	Programa de mano de “Seis personajes en busca de autor” ARA 1959	262-263
Nº 35	Cartel anunciador de “Guillermo Hotel” ARA 1959	264
Nº 36, 37, 38 y 39	Programa de mano de “Proceso a Jesús” ARA 1959	265-268
Nº 40	Cartel anunciador de “Una bomba llamada Abelardo” ARA 1960	269
Nº 41	Programa de mano de “Formión” ARA 1960	270
Nº 42	Cartel anunciador de “El desdén con el desdén” ARA 1960	271
Nº 43	Programa de mano de “El desdén con el desdén”	272

Nº 44	Cartel anunciador de "Romeo y Julieta Martínez" ARA 1960	273
Nº 45 y 46	Cartel anunciador de "El gato y el canario" ARA 1960 (1), (2)	274-275
Nº 47	Cartel anunciador de "Un trono para Cristy" ARA 1961	276
Nº 48	Programa de mano de "Las de Caín" ARA 1961	277
Nº 49	Programa de mano de "¿Dónde vas Alfonso XII?" ARA 1961	277
Nº 50	Cartel anunciador de "La estrella de Sevilla" ARA 1961	278
Nº 51, 52, 53 y 54	Programa de mano de "El dyscolos" ARA 1961	279-282
Nº 55, 56, 57 y 58	Programa de mano de "Medea" y "Los gemelos" ARA 1962	283-286
Nº 59	Cartel anunciador de "El heredero del cielo" ARA 1962	287
Nº 60 y 61	Programa invitación "Homenaje a Lope de Vega" (1), (2) <i>El castigo sin venganza, La dama boba, Peribáñez y el comendador de Ocaña, La moza de cántaro, Fuenteovejuna, La estrella de Sevilla</i>	288-289
Nº 62	Programa de "Los comendadores de Córdoba" ARA 1962	290
Nº 63 y 64	Programa de "Don Juan Tenorio" (1) y (2)	291-292
Nº 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71 y 72	Diversas postales manuscritas con indicaciones y saludas a su compañía	293-300
Nº 73 y 74	Programa de mano del T.E.U.	301-302
Nº 75	Programa de mano de recital poético	303
Nº 76	Programa de actos de Asociación Antiguos Alumnos Maristas	304
Nº 77	Programa de mano de la representación de <i>Juego de niños</i> (hoja exterior)	305
Nº 78	Programa de mano de la representación de <i>Juego de niños</i> (hoja interior)	305
79, 80 y 81	Diversos programas de mano de recitales poéticos	306-307
Nº 82 y 83	Programa de mano del acto de apertura del curso 1953-54 celebrado con un concierto el día 3 y una representación teatral el 5 de octubre. Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Málaga	308
Nº 84	(Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 94: (Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; interior); ANEXO ESCRITOS Nº 28: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	309
Nº 85	Programa de mano de los actos organizados por la Congregación de la Inmaculada y San Luis Gonzaga	310
Nº 86	Programa de mano del cuadro artístico de la Congregación de Los Luises	310
Nº 87	Programa de mano de actos de inauguración del curso en academia privada de canto "Santa Cecilia" en 1954 (Hoja exterior)	311
Nº 88	Hoja interior del programa de mano citado anteriormente	311
Nº 89	Hoja exterior Programa ESAD ( <i>La noche fue vencida</i> )	312
Nº 90	Acto organizado por el colegio San Agustín	312
Nº 91	Programa de actos del Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático, 7 y 8 de junio, 1954 (hoja exterior)	313
Nº 92	Programa de mano de la Velada Artística organizada por la Congregación de las Javieras	313
Nº 93	Hoja interior del programa de actos anteriormente citado; obsérvese la denominación de "Escuela Profesional de Arte Dramático"	314

Nº 94	(Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 94: (Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; interior); ANEXO ESCRITOS Nº 28: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	314
Nº 95	Programa de mano de actos de colegio privado	315
Nº 96	Programa de mano de la representación del cuadro artístico de la Congregación de Los Luises con la obra <i>Una bomba llamada Abelardo</i>	316
Nº 97	Revés del programa de mano anteriormente citado	316
Nº 98	Programa de mano de la representación del cuadro artístico de la Congregación de Los Luises con la obra <i>Con la vida del otro</i>	317
Nº 99	Programa de mano de la Escuela de Arte Dramático en el que figura con claridad absoluta la inclusión de la asociación Amigos del Teatro en la Escuela de Arte Dramático, con motivo de la representación de la obra <i>La noche fue vencida</i>	318
Nº 100	Programa de mano de la representación de <i>Un día de gloria</i> , (hoja interior)	318
Nº 101	Programa de mano del recital ofrecido por el rapsoda Rafael Duyos, 27 de enero, 1955.	319
Nº 102	Hoja interior del programa anteriormente citado	319
Nº 103, 104, 105 y 106	Programa de la Fiesta del Colegio "Ntra. Sra. De la Victoria" 18 de mayo, 1943	320-322
Nº 107, 108 y 109	Programa de mano de la representación de la zarzuela <i>La verbena de la Paloma</i> el 2 de septiembre, 1955. El Teatro Alkázar fue muy frecuentado como lugar de representaciones por la compañía ARA, antes que esta tuviera su propio teatro, como queda demostrado en las tablas de actuaciones que más adelante se explicitan	323
Nº 110	Programa de mano de la representación de <i>El zoo de cristal</i> , aquí denominado "zoológico" la escuela de Declamación ya se llama Escuela de Arte Dramático (hoja exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 111: Programa de mano de la representación de <i>El zoo de cristal</i> , (hoja interior), 6 de febrero, 1956	324
Nº 112	Programa de mano del recital de declamación en el Centro Internacional de Cultura Club Berlitz, 25 de noviembre, 1956 (Hoja exterior)	325
Nº 113	Hoja interior del programa anteriormente citado	325
Nº 114	Programa de mano de las fiestas del Colegio La Asunción	326
Nº 115	Programa de actividades de Las Hijas de María	327
Nº 116, 117, 118	Hojas del programa de mano entregado con motivo del recital poético celebrado en el Instituto Vicente Espinel en homenaje al poeta Salvador Rueda, 18 de diciembre, 1957	328-329
Nº 119	Cartel publicitario para la representación de la obra <i>Tres millones</i> , en la Parroquia de San Patricio, 12 de mayo, 1957	329
Nº 120	Programa de mano de la representación de <i>Una bomba llamada Abelardo</i> (hoja exterior)	330
Nº 121	Programa de mano de la representación de <i>Una bomba llamada Abelardo</i> (hoja interior), 27 de julio, 1957	330
Nº 122 y 123	Programa de mano del recital poético celebrado en Peña Malaguista, 1 de mayo, 1958	331
Nº 124, 125 y 126	Programa de mano del recital poético celebrado en el teatro Cervantes por la Cruz Roja con la colaboración del Ayuntamiento, la Sección Femenina de bailes y danzas, y la Orquesta Municipal, 1958	332-333



Nº 127	Programa de mano con motivo del acto benéfico para la Cruz Roja en el Teatro Cervantes, 14 de marzo, 1958	334
Nº 128	Invitación a la representación de la obra <i>Murió hace quince años</i> por la Congregación de La Inmaculada	334
Nº 129	Programa de mano de la representación <i>El cadáver del señor García</i>	335
Nº 130	Invitación personal a la representación de la obra <i>Grandes fortunas</i> por la Congregación de La Inmaculada	336
Nº 131	Programa de mano de actos del Colegio Nuestra Señora de la Victoria de los Hermanos Maristas, curso 1958-59	337
Nº 132	Programa de mano de actividades de colegio privado	338
Nº 133	Afiche de la actuación en Ciudad Real 1961	339
Nº 134	Cartel anunciador de <i>Buenas noches Betina</i> en Círculo de la Amistad, en Córdoba capital	340
Nº 135	Festival Grecolatino. Saludos. H.P. de la Ossa y Alfredo Marquerie en "Formión"	341
Nº 136	Alfredo Marquerie. Siendo niño se traslada con su familia a vivir a Segovia. En 1928 se doctora en Derecho. Comienza su trayectoria en prensa escrita en el diario Informaciones de cuya redacción entra a formar parte en 1932 y del que fue crítico literario desde 1940. La misma labor ejerció en el diario ABC entre 1944 y 1964 y finalmente en el Diario Pueblo y en La Hoja del Lunes. También trabajó como corresponsal de prensa, lo que le llevó a viajar por Marruecos, Inglaterra, Francia, Alemania, Polonia y Rusia. En cuanto a la literatura, cultivó los géneros del ensayo, la poesía, el teatro y la novela	342
Nº 137	Tarjeta de invitación personal al acto	343
Nº 138 y 139	Cartel y programa de mano con nombres famosos en el elenco	344-345
Nº 140	Programa de mano del Festival de Cuenca 1965 con participación de la compañía ARA con la obra <i>Puebla de las mujeres</i>	346
Nº 141	Cartel anunciador de la participación de la compañía ARA en Córdoba con motivo de los actos organizados por los "25 años de paz", con la participación del famoso actor Manuel Dicenta. 12 de junio, 1964	347
Nº 142 y 143	Carteles de los Festivales de España de 1964 y 1965 (Cuenca)	348-349
Nº 144	Programa de mano de la actuación realizada en Córdoba en colaboración del Teatro ARA con la ESAD de Córdoba dirigida en aquel entonces por José Miguel Salcedo Hierro, hombre de teatro de Córdoba. Actor, director y profesor de la ESAD de su ciudad que hoy día lleva su nombre	350
Nº 145	Documento escaneado de un libreto de apuntes de Indumentaria usado en sus clases	351
Nº 146	Foto hijos de Miguel Pino	352
Nº 147	Miguel Pino con sus títeres de <i>Peneque el valiente</i>	353
Nº 148	Miguel Pino en sus inicios de gira con su vehículo	353
Nº 149	Cartel anunciador del 50 Aniversario de la compañía Miguel Pino	354
Nº 150	Teatro ARA. Foto Eugenio Griñán	355
Nº 151	Ángeles Rubio-Argüelles saludando en el Teatro Romano	356
Nº 152	Público en el Teatro Romano. Foto Eugenio Griñán	357
Nº 153	Teatro Cervantes. Programación de la revista <i>Tentación</i> . Málaga, 14 de mayo, 1954	358

Nº 154	Teatro Cervantes. Programación de Aurora Bautista, Málaga, 14, 15 y 16 de octubre, 1958	358
Nº 155	Teatro Cervantes. Programación de Fernanda Ladrón de Guevara, Málaga, del 14 al 20 de mayo, 1954	359
Nº 156, 157, 158, 159, 160, 161 y 162	Teatro Cervantes. Programaciones de Imperio, Meller, Piqué, Castro, Flores, Rico y Reina, Málaga, de 1940 a 1946	360-362
Nº 163	Actuación en el Teatro Cervantes en 1950, Málaga. González Marín, natural de Cártama, se convirtió en uno de los rapsodas nacionales más singulares y carismáticos. Fue muy apoyado por el régimen franquista y cosechó grandes éxitos en tierras sudamericanas. Hace pocos años en su pueblo natal se organizaron una serie de recitales poéticos con carácter de certamen alcanzando cierta notoriedad y dando lugar a la creación de asociaciones de rapsodas provinciales. El certamen cayó en desgracia por dos motivos: el primero por la denominación, ya que una parte de la ciudadanía no aceptaba que el certamen llevara el nombre de un rapsoda que al parecer tuvo una nefasta implicación cuando la guerra civil contra vecinos; y la otra, más evidente, por la llegada de la crisis económica	362
Nº 164	Teatro Cervantes. Programación de una sesión de espiritismo e hipnotismo, Málaga, 26 y 27 de abril, 1956	363
Nº 165	<i>El diario de Ana Frank</i> en el Teatro Cervantes. Dirección de José Tamayo. 3 de febrero, 1958	363
Nº 166	Festival Grecolatino. Saludo a público tras la representación de <i>La mosca ateniense</i> . Foto E. Griñán	364
Nº 167	Juan Temboury, a la izquierda, y el alcalde José Luis Estrada, en el centro, en el yacimiento romano, 1951	399
Nº 168	Foto de actuación de Oscar Romero con un joven Antonio Banderas en el Teatro Romano. Foto de Eugenio Griñán. Obsérvese a la izquierda y de frente a Juan Radámez, actor sueco afincado en Málaga desde joven y uno de los apoyos de la condesa más fuerte en toda la trayectoria de ARA	365
Nº 169	Cartel publicitario de <i>Corrupción en el Palacio de Justicia</i> (Lectura escenificada)	366
Nº 170	"Actos en recuerdo de Ángeles Rubio Argüelles. Málaga 18 de abril de 1994. Bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Málaga y organizado por el Claustro de Profesores de la Escuela Superior de Arte Dramático y antiguos actores y alumnos del Teatro Escuela ARA". Teatro Cervantes. Málaga	367
Nº 171	Fotografía de <i>La pájara pinta</i> dirigida por Romero Esteo y representada en el patio de San Agustín, antigua facultad de Filosofía y Letras. (Málaga). Cartel publicitario del espectáculo	368
Nº 172	Cartel de <i>La pájara pinta</i> de R. Alberti por el Taller de Teatro de la Universidad de Málaga, dirigido por Romero Esteo	369
Nº 173	Programa de mano de la obra <i>Historias para ser contadas</i>	370
Nº 174	Cartel de actuación de la obra en el recinto Eduardo Ocón	371
Nº 175	Frase recogida del dossier de grupo presentado en la Muestra de Teatro Malagueño organizado por la Coordinadora de Teatro y Gabinete de Teatro de la Universidad de Málaga, 1978	372
Nº 176	Anónimo amenazante recibido por la compañía	373
Nº 177	Fotografía del espectáculo <i>El juglar y el silencio</i>	374
Nº 178 y Nº 179	Fotografías del espectáculo <i>Yu pi yu</i>	375

Nº 180	Portada del dossier de la compañía	376
Nº 181	Programa de mano de la obra <i>Espectros</i>	377
Nº 182, 183 y 184	Fotografías <i>El barco de papel</i> de Miguel Romero Esteo por la compañía Toná-Aguarrás	378-379
Nº 185	Fotografía actuación plaza Ayuntamiento Cortes de la Frontera (Málaga)	380
Nº 186	Fotografía <i>El retablo del flautista</i> . Tesis	381
Nº 187	Programa de mano actuación por la provincia. Tesis	382
Nº 188	Fotografía <i>Danza macabra</i> . Tesis	383
Nº 189	Portada del programa del II Festival de Teatro Independiente de Andalucía, Granada, abril, 1978. Editado por el Secretariado de Extensión universitaria y el Gabinete de Teatro	384
Nº 190	Pegatina publicitaria del grupo Toná Teatro Independiente	385
Nº 191	Programa de la I Semana de Cultura Popular Torrox 76	386
Nº 192	Programa de mano <i>El matapulgas de Pimpaux</i> . Toná G.T.I.	387
Nº 193	Representación en la Casa de la Cultura de <i>Los cuernos de don Friolera</i> de Valle Inclán por el Teatro Estable y dirección de Jesús Calvo	388
Nº 194	Teatro del Mediterráneo. Espectáculo <i>Noche</i>	388
Nº 195 y 196	Fotografías de <i>El convidado</i> de Manuel Martínez Mediero	389
Nº 197	Fotografía del montaje <i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i>	390
Nº 198	Fotografía de espectáculo callejero de Zebra en la Feria de agosto de Málaga	391
Nº 199	Fotografía de la compañía Acuario Teatro	391
Nº 201	Fotografía de la compañía Brea Teatro	392
Nº 202, 203 y 204	Programa de mano de la obra <i>Oratorio</i> de Teatro Lebrijano (Doc. 1, 2 y 3)	393-394
Nº 205	Carnet de inscrito en la escuela oficial de cinematografía, curso 1972-73	395
Nº 206	Foto fachada de la casa de la familia Romero García	396
Nº 207	Diploma Premio Europa. El Premio Europa es concedido con carácter anual y es entregado por el Consejo de Europa a aquellas personas que hayan realizado cada año una labor extraordinaria en las artes escénicas. Figuran nombres de la talla del director de escena italiano Giorgio Strehler, del dramaturgo alemán Heiner Müller, del director de escena británico Peter Brook, del norteamericano vanguardista Bob Willson o del francés Jerome Savary)	397
Nº 208	Fotografía con algunos de los dramaturgos citados: Ángela García Pintado, José Ruibal, Luis Matilla, Miguel Ángel Rellán, Juan Antonio Castro, Francisco Nieva, Diego Salvador, y Miguel Romero Esteo entre otras personas	398

## ANEXO II

### DOCUMENTOS ESCRITOS

Nº 1	Detalle documento firmado por enlace sindical. Data de febrero de 1959 y el sello de la “empresa” pertenece a la editorial de Ángeles Rubio-Argüelles “Ediciones A.R.A.”	401
Nº 2 y 3	“Poesías Cavanillas”	402-403
Nº 4 y 5	Carta en la que el Sr. Puerta le comunica a su hermano Rafael la oferta laboral realizada por la condesa para incorporarse en el estudio para grabar “seriales radiofónicos” en 1961	404
Nº 6	Según nota personal (ver Anexos Escritos Nº 6, 2º artículo) no permitía que ningún actor o actriz trabajara para otra Radio sin autorización expresa suya, ni tampoco para otra compañía teatral	405
Nº 7	En el que se muestra un contrato laboral a un actor con las condiciones detalladas de compromiso laboral y percepciones económicas en 1958	406
Nº 8	Opinión sobre “el teatro de supervivencia” años 50	407
Nº 9, 10, 11 y 12	Documentos periodísticos: necrológicas	408-411
Nº 13 y 14	Declarado por ella misma en la entrevista periodística que le realiza Juana Basabe en SOL MAGAZINE el 16 de enero de 1972 titulado “A.R.A. SE DEFINE” en la sección “DOS POR DOS: UNO”	412
Nº 13 y 14	SOL MAGAZINE. Entrevista de Juana Basabe y José Infante. 16 enero 1972	413
Nº 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22	Ejemplos de guiones de teatro radiado	414-420
Nº 23 y 24	Acuerdos para la actuación en Ciudad Real (1) y (2)	421-422
Nº 25	Reconocimiento a Francisco Javier Puerta	423
Nº 26	Portada libreto “La tapada” de Ángeles Rubio-Argüelles y Alessandri, según nota autógrafa	424
Nº 27	Prensa. Celebración en los Baños del Carmen del compromiso de boda de Ángeles Rubio-Argüelles y Edgardo Neville	425
Nº 28	(Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; exterior) y ANEXO IMÁGENES Nº 94: (Programa de mano de la representación. 19 de junio, 1954; interior); ANEXO ESCRITOS Nº 28: Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	426
Nº 29	Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	427
Nº 30	Prensa. Recorte de periódico en el que Marquerie escribe sobre su propia adaptación de la obra <i>Formión</i>	428
Nº 31	Prensa. Recorte de periódico que recoge el artículo sobre <i>El Dyscolos</i> por Marquerie, como noticia previa a las actuaciones programadas de la obra en el Teatro Romano	429
Nº 32	Recorte de periódico en el que se recoge comentario crítico de la representación de <i>Buenas noches, Betina</i> acompañada del cartel anunciador	430
Nº 33	Recorte de periódico <i>El alcalde de Zalamea</i>	431
Nº 34, 35 y 36	Artículo con fotos de Ángeles Rubio-Argüelles con cuatro alumnos en las ruinas del Teatro romano	432-434

Nº 37	Recorte de prensa con comentarios críticos sobre las representaciones <i>La cena del rey Baltasar</i> de Teatro de Arte Clásico y <i>Juego de niños</i> de la compañía Lope de Rueda, ambos espectáculos dirigidos por Francisco Javier Puerta	435
Nº 38	Recorte de prensa con comentario crítico sobre la representación	435
Nº 39	Nota con comentarios selectivos para el nuevo alumnado	436
Nº 39bis	Recorte de periódico <i>Llama un inspector</i>	437
Nº 40, 41, 42, 43 y 44	Páginas del Cuaderno de dirección de <i>La cena del rey Baltasar</i> de Francisco Javier Puerta	438-442
Nº 45	Relación de nombres de colaboradores del Teatro ARA elaborada por la propia dirección de la compañía	443
Nº 46	Listado de subvenciones y ayudas recibidas del Ayuntamiento, Diputación y Ministerio de Cultura	444
Nº 47 y 48	Carta remitida al Delegado Provincial de Educación y Ciencia, donde quejándose de la no ayuda recibida por el ayuntamiento para la realización de un auto en la Catedral con motivo de las Fiestas del Corpus, temiera que no se recibiera tampoco para el Festival grecolatino del verano (recibió 35.000 pesetas en 1971 según consta en el listado), solicita apoyo de un nuevo órgano creado (Patronato Cultural creado por el Gobernador) para la realización del evento religioso teatral	445
Nº 49 y 50	Solicitudes de subvención para la realización del XXI Festival Grecolatino 1979, en el que se pide ayuda logística y 200.000 pesetas al Ayuntamiento y al Ministerio de Cultura “ayuda técnica y económica” sin especificar. Desde 1972 deja de recibir las ayudas tradicionales del Ayuntamiento y recibe de Diputación solo un año. Posteriormente el ayuntamiento vuelve a ayudarla pero ya se hace patente la falta de compromiso de la institución con el evento. Una vez finalizada la dictadura el apoyo se vuelve aún más difícil como queda constancia en el documento presentado	446-447
Nº 51	Donde el Ayuntamiento le requiere un aval para el uso del Teatro Romano. Aval que aseguraría que el espacio público no sufriría desperfectos	448
Nº 52	Hoja de taquilla Cine M <sup>a</sup> Cristina, Alhaurín el Grande	449
Nº 53	Recomendaciones A.R.A. para la radio	450
Nº 54	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación <i>Proceso de Jesús</i> (SUR/27/03/59)	451
Nº 55	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de <i>Las nubes</i> : (21/07/59), (24/07/59), Julio 1964	452
Nº 56	Recorte de periódico con comentario crítico de las representaciones de: <i>Un drama en el quinto pino</i> y <i>Separada del marido</i>	453
Nº 57	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de: <i>Formión</i> , Festival Grecolatino	454-455
Nº 58	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de <i>El jugador</i>	456
Nº 59	Hoja de pagos de ensayos	457
Nº 60	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación Palacio de justicia: Doc.1 (16/02/59) y Doc.2 (SUR/18/02/84)	458



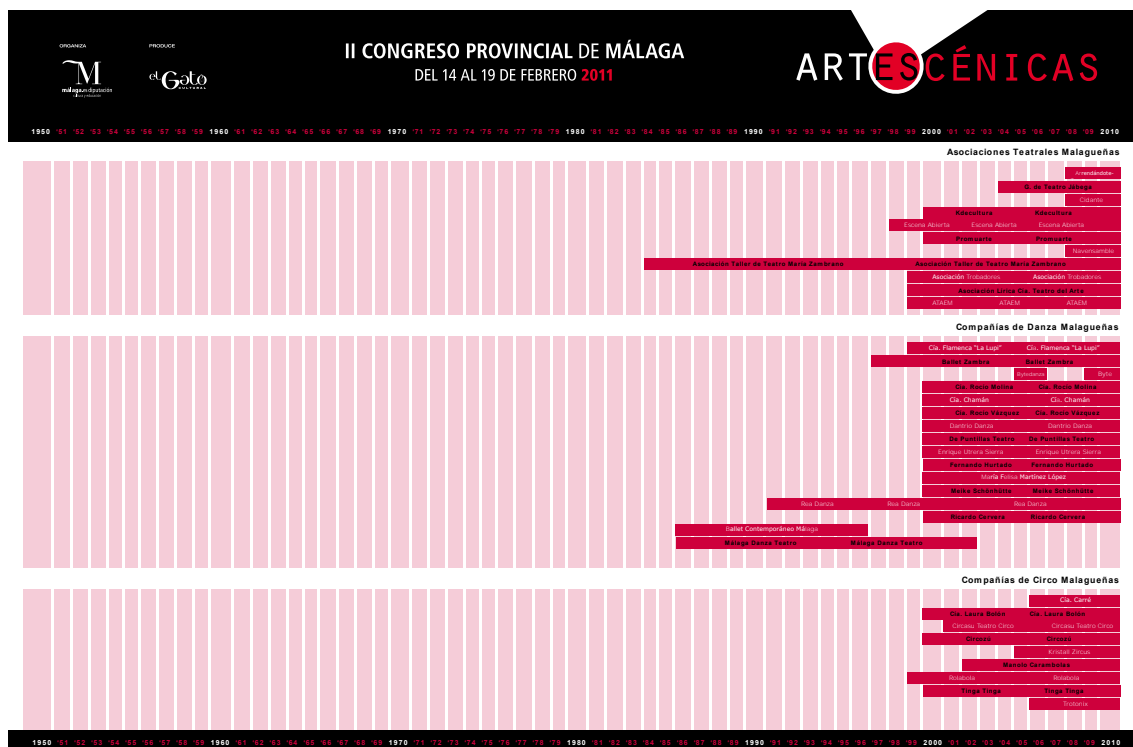
Nº 61	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación de <i>El desdén con el desdén</i> (20/01/60)	459
Nº 62	"Hojas de taquillas 26 y 27/ 01/61" Doc.1 y Doc.2	460
Nº 63	Recorte de periódico con comentario crítico de la representación <i>Derrumbe en la estación Norte</i> (12/03/61)	461
Nº 64	Recortes de periódicos con comentario crítico de la representación de <i>Dyscolos</i> , Doc.1:(ABC/./06/61). Doc.2: (SUR 02/07/61), Doc.3: (03/07/61)	462
Nº 65	Recorte de revista con comentario crítico de diversas agrupaciones escénicas, entre ellas Teatro A.R.A. con la representación de <i>¿Dónde vas Alfonso XII?</i> (PRIMER ACTO/sept/61) Recorte de revista con comentario crítico de diversas agrupaciones escénicas, entre ellas Teatro A.R.A. con la representación de <i>La luna es azul</i> (PRIMER ACTO/sept/61). Recorte de revista con comentario crítico de diversas agrupaciones escénicas, entre ellas Teatro A.R.A. con la representación de <i>Las de Caín</i> (PRIMER ACTO/sept/61)	463
Nº 66	Hojas de pagos. Documento 1 (1959)	464
Nº 68	Contrato de actuación.	465
Nº 72	Contaba para ello el Gobierno con la inestimable ayuda del Sindicato del Espectáculo como demuestra la siguiente documentación. Impresos de "Visados del Sindicato".	466
Nº 72 bis	Orden mecanografiada (Circular nº 398) por la que se expresa que sin visado del Sindicato de Espectáculos no podía llevarse a cabo ningún proyecto.	467
Nº 72 bis'	Anotación manuscrita en la que se registra lo imprescindible para poder realizar cualquier función artística. En referencia al visado del Sindicato.	468
Nº 73	Solicitud de Jacinto Esteban para la apertura de su café-teatro 6 junio 1970 (doc.2), y orden de denegación con fecha 30 de junio (doc.1). Los motivos son: uno de índole física o espacial -consideran que la colocación y ubicación de la tarima sería peligrosa para las dimensiones del local- y otra de índole moral -consideran que en la decoración del bar es "atrevida" y hay frases escritas que "rozan las buenas costumbres"-	469-470
Nº 74	EULOGIO MERINO. <i>BERNEUERSTRASSE, 48. BERLIN ORIENTAL</i> . Diario SUR, Opinión. Pág. 7. Miércoles 8 de mayo 1968. Málaga	471
Nº 75	Hoja censurada del texto <i>Los mendigos</i> de José Ruibal en 1977	472
Nº 75 bis	Ejemplo de hoja censurada	490
Nº 75 bis'	Documento: "guía de censura", Ministerio de Información y Turismo, 1976	491
Nº 75 bis''	Recorte de prensa: eliminación de la censura	492
Nº 76	Resulta excepcional este documento en el que se muestra el informe de la Dirección General de Seguridad con otro informe previo del alcalde de la localidad de Humilladero (Málaga) en 1974, en el que se da en primer lugar un informe sobre el grupo de teatro que va a actuar en la localidad, en esta ocasión "Teatro Ensayo Algabeño" de Algaba (Sevilla) con la obra <i>Asamblea general</i> de Lauro Olmo y Pilar Enciso, la cual no revestía mayor peligro según el informe, salvo que fuese pretexto para que los "párrocos del pueblo" aprovecharan la concentración para "algún tipo de	473-475



propaganda". Este informe está datado 8 de agosto de 1974 y lleva el sello de DIRECCIÓN GENERAL DE SEGURIDAD, Servicio de Información. A continuación una copia de las actividades organizadas y por último el informe del alcalde del pueblo con todo un listado de personas sospechosas entre las que destaca Antonio Romero Ruíz un joven de 19 años que llegara a ser Diputado a Cortes en la Democracia. Pero el informe va dirigido muy especialmente contra los sacerdotes Francisco García González y José Sánchez Gámez como "curas obreros", siendo este último creador de una cooperativa para mujeres

Nº 77 y 78	Registro de nacimiento, documentos 1 y 2	476-477
Nº 79	Autorización de la Sociedad General de Autores de España por la que se acepta el seudónimo de Miguel Romero Esteo con fecha 23 de octubre de 1974	478
Nº 80	Título de Bachillerato de Miguel Romero Esteo	479
Nº 81	Vida laboral de Miguel Romero Esteo	480
Nº 82	Título de Periodismo de Miguel Romero Esteo	481
Nº 83	Carta firmada por Verónica Silver representante de la editorial Jonathan Clowes Limited, fechada el 24 de marzo de 1969	482
Nº 84	Carta de Juan Bernabé a Miguel Romero Esteo, comunicándole la invitación a participar en el Festival de Nancy	483
Nº 85	Certificado de registro de Teatro Lebrijano	484
Nº 86	Información sobre la agrupación "Teatro Ensayo Algabeño"	485
Nº 87	Carta de Peter Brook a Miguel Romero Esteo	486
Nº 88	Miércoles 12 de junio de 1985 a las 20.53 horas España firmó el tratado de adhesión a la Comunidad Económica Europea, aunque fue recibido con un atentado: "Nadie, mediante la coacción o la violencia, podrá torcer ese propósito de paz", afirmó Felipe González presidente del país	487-489

# ANEXO I: DOCUMENTOS EN IMÁGENES







# Teatro Ara

Inauguración

Jueves 27 de Diciembre de 1962

en

Málaga

Angeles Rubio Argüelles

pone en escena

## La Cúpula de San Pedro

Estreno en España

(Mayores 18 años)

Programa



# "La Cúpula de San Pedro"

Comedia dramática en dos actos, dividida en seis cuadros, original de  
FABRIZIO SARAZANNI

Traducción y adaptación de JULIAN CORTÉS CAVANILLAS

## REPARTO

por orden de aparición en escena:

Prólogo .....	Oscar Romero
Ceferino. ....	Francisco Martín
Mujer .....	Rita Doña
Sacerdote .....	José Salas
Guendalina. ....	M. <sup>a</sup> Luisa Chicano
Don Marcos .....	José Marín
Pietruccio di Paoli .....	Onofre Fraile
Maria .....	Asunción Peña
Marcelo .....	Leo Vilar
Micaela .....	Victoria Avilés
Marta .....	M. <sup>a</sup> Teresa Pérez

Regidor: JOSE LUIS ARRANZ

Apuntador: FRANCISCO PEREZ

Decorados: VICTOR CORTEZO, realizados por REDONDELA

Luminotecnia: A R A

Vestuario: A R A

DIRECCION:

ANGELES RUBIO - ARGÜELLES

SUPERVISION:

HUBERTO PEREZ DE LA OSSA

# TEATRO ARA

TELÉFONO 212625

COMPañIA DE COMEDIA  
MARY CARRILLO

LUNES 19 DE ABRIL DE 1965

ESTRENO

## La casa de los siete balcones

Comedia de ALEJANDRO CASONA

— Mayores de 18 años —

### REPARTO

(Por orden de aparición)

D. Germán .....	D. H. Alvarez
Amanda .....	Marisol Gabaldón
Uriel .....	Antonio Ramallo
Rosina .....	Paloma Hurtado
Genoveva .....	MARY CARRILLO
Ramón .....	Carlos Villufranca
Antón .....	Ramón del Val
La Madre .....	Encarnación Abentosa
El Abuelo .....	Francisco Cambres
Alicia .....	Fernán la Fuentes

1.º Apunte: Carmen Cano. 2.º Apunte: Fernán. Maquinista: Eduardo Giménez. Equipo sonoro: Philips. Boceto y figurines: V. M.º Cortezo, realizados por López Sevilla. Representante: José Fernández.

Dirección: DIEGO HURTADO

FUNCIONES: 7.30 DE LA TARDE Y 10.45 DE LA NOCHE.

IMPRESA SARRAENA. PARTIDO ATCHES, S. MÁLAGA, 1965





# DE CERO AL INFINITO

Por Julián CORTÉS-CAVANILLAS

## EL TEATRO ARA,

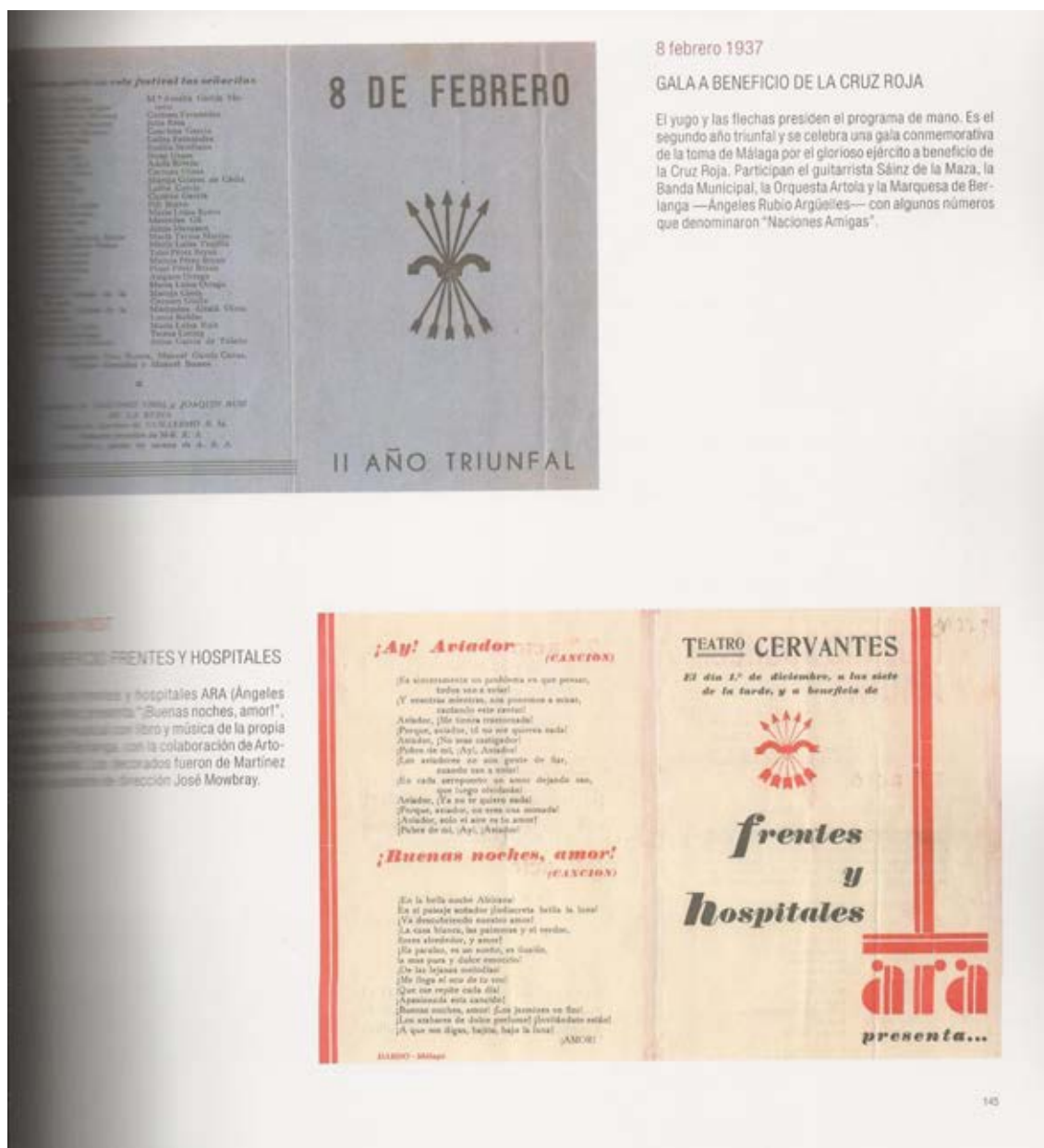
## DE MÁLAGA

Aquí hay un excepcional cero al infinito, con tremendas posibilidades de que caiga una gran obra, tesonera de fervorosas vocaciones, estrellándose, pulverizándose y desapareciendo si Dios y el ministro de Información y Turismo no lo remedian. El Teatro y la Escuela de Arte Dramático que se cifra en el anagrama ARA, correspondiente al nombre y apellido compuesto de Angeles Rubio-Arquelles, condesa de Berlanga de Duero, es un ejemplo de la voluntad y de la pasión de una gran señora por el arte escénico, al cual consagra su vida entera y al cual ha entregado un importante patrimonio de dinero y de sacrificios personales. Su actividad, su inteligencia, su constancia y, sobre todo, su voluntad férrea de vencer todos los obstáculos que se opongan a la vigencia perenne del Teatro ARA—en cuya construcción volcó más de siete millones de pesetas—hacen que su mecenazgo se vaya convirtiendo en una Victoria sin alas, a la cual hay que restañar y ayudar. En torno a esta directora siempre optimista, pese a tantas razones para el pesimismo, un grupo de las actrices y actores que ella ha creado en su Escuela de Arte Dramático hablan de ARA y de su breve historia, pero con el gran entusiasmo de unos neófitos de la escena que admiran y quieren a su fundadora y tratan de evitar que el insigne teatro malagueño pueda desaparecer si se ve obligado a capitular tristemente por falta de recursos, ya que la condesa de Berlanga no va estando en condiciones de dar más de lo que ha dado ni de producir más milagros en gloria y honor del arte escénico.



En el "saloncillo" moderno, pero con ciertos vestigios de la "belle époque" se celebra esta tertulia, mientras cae el sol por encima de la Alcazaba y de la belleza

La fundadora del Teatro ARA, con los componentes de una compañía "amateur" catalana.





**TEATRO MONTEMAR**  
TORREMOLINOS

**TERRAZA DE VERANO**

SABADO 9 de Agosto, a las 11:15 noche  
DOMINGO 10, a las 9.15 y 11.15 »  
y LUNES 11, a las 11.15 noche

Ediciones **A. R-A.**  
presenta

*La Fiesta del  
Entremés*

La Compañía Titular presentará los más graciosos entremeses de MUÑOZ SECA, JARDIEL PONCELA, ALVAREZ QUINTERO, MOLNAR y VITAL AZA.

Pase unas horas riendo en el más gracioso y alegre espectáculo

**¡Una inolvidable velada del mejor humor!**

**RISA - RISA - RISA**

**AUTORIZADO TODOS LOS PUBLICOS**

**PRECIOS POPULARES:**  
Preferencia: 15 Ptas. - Sillas: 8 Ptas.

Imp. ZAMBRANA.-P. Atocha, 6.-Málaga 1958

**TEATRO MONTEMAR**  
TORREMOLINOS

**TERRAZA DE VERANO**

**Miércoles 20 y Jueves 21 de Agosto 1958**  
A las 11 y cuarto de la noche

**Ediciones A. R-A. de Málaga**  
PRESENTA

**“Crimen Perfecto”**

Comedia dramática en tres actos, original de  
FREDERICK KNOTT

Versión española de JOSE LOPEZ RUBIO

Interpretada por el cuadro de actores de Ediciones A. R-A.  
con arreglo al siguiente reparto:

Margot Wendice.....	Asunción Peña
Max Halliday.....	Manuel Portales
Tony Wendice.....	Francisco J. Puerta
Capitán Lesgate.....	Juan Barceló
Inspector Hubbard.....	Juan Hacho
Thompson.....	C. C.

Apuntador: C. Riquelme    Decorados: Fernando  
Luminotécnia: José A. Sedano  
Maquillaje: Rosa Blake    Vestuario: A. R-A.

**DIRECCION:**  
**ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**  
Ayudante de dirección: **Francisco Javier Puerta**

---

**APTA PARA MAYORES DE 16 AÑOS**

---

Imp. ZAMBRANA.-Pasillo Arocha, 6.-Málaga 1958



**TEATRO MONTEMAR**  
TORREMOLINOS  
**TERRAZA DE VERANO**

**Domingo 3 de Agosto 1958**  
A las 11 de la noche - Inauguración

Ediciones **A. R - A.** Presenta

**CELOS DEL AIRE**

Comedia original de JOSE LOPEZ RUBIO

Interpretada por la Compañía titular con arreglo al siguiente

**REPARTO**

Cristina . . .	Asunción Peña
Isabel . . . .	Beatriz Peláez
D. <sup>a</sup> Aurelia.	María Remedios Cortés
Bernardo . .	Juan Hacho
Enrique . . .	Juan Barceló
D. Pedro . .	Francisco Puertas
Gervasio . .	Manuel Portales

Apuntador: Clarita Pérez Ponce de León  
Decorados: Miranda  
Luminotecnia: José A. Sedano y José Márquez  
Maquillaje: Rosa Blake  
Vestuario: A.R-A.

DIRECCION:  
**ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**  
Ayudante de dirección: Francisco Javier Puerta

**APTA PARA MAYORES DE 16 AÑOS**

**Teatro Maria Cristina**  
**Sabado 18 de Octubre**  
**A LAS 11 DE LA NOCHE**  
**PRESENTACION de la Compañia A.R-A**  
**DE MALAGA**  
Con el grandioso drama de las guerras Napoleonicas  
**Un Amor Desgraciado**  
de Mery, adaptación de Angeles Rubio-Argüelles  
**REPARTO:**  
por orden de aparicion en escena  
ISABEL . . . MARI LOLI ASTOLA  
JUANITA. . . BEATRIZ PELAEZ  
D ANDREY . . . MANUEL PORTALES  
DUOSE. . . . JUAN BARCELO  
GASTON . . . JUAN HACHO  
ADRIANO . . . ANDRES BARBUDO  
Apuntador: *Clarita Ponce de Leon*. Traspunte; *Javier Doblas*  
Decorados y vestuario: *A. R- A. Luminotecnica; A. R-A*  
Efectos especiales sonoros: *J. Marquez*. Maquillaje: *Rosa Blake*  
**DIRECCION**  
**ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**  
Ayudante de direccion: *Francisco Javier Puerta*  

---

¡Un amor desgraciado! ¡El drama del amor, del honor y de la muerte!  
¡Genial creación de la Compañia A. R-A!  
¡Encargen con tiempo sus localidades!  
Tip Gómez. U. Pineda, 31 COIN, 1558



**Gran Teatro Alameda**  
El Local de los Grandes Espectáculos

DOMINGO 31 DE AGOSTO      A LAS 11 NOCHE

LA COMPAÑIA A. R-A  
PRESENTA

La comedia en tres actos y un epílogo

**A MEDIA LUZ los TRES**

De MIGUEL MIHURA, con el siguiente reparto

**LAS MUJERES** . . . . . Mari Lolí Astola  
**SEBASTIAN** . . . . . Juan Barceló  
**ALFREDO.** . . . . . Juan Hacho

Apuntador: C. C. — Vestuario: A. R-A,

Dirección: **ANGELES RUBIO-ARGÜELLE**  
Ayudante de dirección: FRANCISCO JAVIER PUERTA  
(MAYORES)

Vea y admire a la joven y bella artista Mari Lolí Astola  
conocida de todos por las ondas de Radio Málaga  
con el seudónimo de «PEPITA»

**PRECIOS**

Numeradas	10 y 8 pesetas
Sin numerar	6      «

Taquilla abierta todo el domingo

Tip. Gómez, - U. Pineda, 31 - COIN. - 1958

**SALON MODERNO**

---

**ALORA**

---

**Maríes**  
**7**  
**Octubre**  
**1958**

A LAS 10,30 DE LA NOCHE

---

**PRESENTACIÓN**

de la

**COMPañIA A. R. A., DE MALAGA,**

con la graciosísima comedia en tres actos

**"QUE BOLLO  
ES VIVIR"**

Original del genial humorista Antonio de Lara TONO

~~~~~ **REPARTO** ~~~~~

por orden de aparición en escena

**EVARISTO . . . FRANCISCO YEPES**  
**MARIA . . . BEATRIZ PELÁEZ**  
**D.ª URSULA . . . CLARITA P. PONCE DE LEÓN**  
**AURORA . . . MARI LOLI ASTOLA**  
**RAMIREZ . . . JUAN HACHO**  
**ROLANDO . . . ANGEL NIETO**  
**DOCTOR . . . MANUEL PORTALES**  
**MAGDA . . . YOLANDA FERNANDEZ**

---

Apuntador: Luis Riquelme. — Traspunte: J. B.  
Decorados y Vestuario: A. R.-A.  
Maquillaje: Rosa Blake.

**DIRECCIÓN**  
**ANGELES RUBIO-ARGUELLES**  
Ayudante de Dirección: FRANCISCO JAVIER PUERTA

---

**¡Jamás verá una comedia  
más disparatada y divertida!**

**¡Encargue con tiempo sus localidades!**

~~~~~



**Teatro Laurel** ~

---

DOMINGO 12 de Octubre 1958 *A las 11 noche*

**PRESENTACION**

de la COMPAÑIA A. R-A., DE MALAGA

*con la graciosísima comedia en tres actos*

**«QUE BOLLO  
ES VIVIR»**

*Original del genial humorista Antonio de Lara TONO*

---

**REPARTO**

---

(POR ORDEN DE APARICION EN ESCENA)

<b>EVARISTO</b> . . . . .	FRANCISCO YEPES
<b>MARIA</b> . . . . .	BEATRIZ PELAEZ
<b>D<sup>a</sup> URSULA</b> . . . . .	CLARITA P. PONCE DE LEON
<b>AURORA</b> . . . . .	MARI LOLI ASTOLA
<b>RAMIREZ</b> . . . . .	JUAN HACHO
<b>ROLANDO</b> . . . . .	ANGEL NIETO
<b>DOCTOR</b> . . . . .	MANUEL PORTALES
<b>MAGDA</b> . . . . .	YOLANDA FERNANDEZ

---

Apuntador: Luis Riquelme - Traspunte: J. B. - Decorados y Vestuario:  
A. R-A. - Maquillaje: Rosa Blake.

DIRECCION: ANGELES RUBIO - ARGUELLES  
Ayudante de Dirección: FRANCISCO JAVIER PUERTA

---

¡Jamás verá una comedia más disparatada y divertida!  
¡ENCARGUE CON TIEMPO SU LOCALIDADES!

Imp. Zambraan. - P. Atacho, 8. - Málaga 1958.

# TEATRO ACOSTA

FRIGILIANA



**Domingo 9 de Noviembre 1958**

a las 10 de la noche

Unico dia de actuación

Presentación de la

*Compañía A. R. A.*

de Málaga

Con la graciosísima comedia en tres actos

**¡Qué bollo  
es vivir!**

original del genial humorista

Antonio de Lara TONO

REPARTO (por orden de aparición)

Evaristo	Juan Barceló
María	Clarita P. Ponce de León
D. <sup>a</sup> Ursula	M. <sup>a</sup> Remedios Cortés
Aurora	Mari Loli Astola
Ramírez	Juan Hacho
Rolando	Angel Nieto
Doctor	Manuel Portales
Magda	Yolanda Fernández

Apuntador: Luis Riquelme - Transpunte: J. B.

Decorados y vestuario: A. R. A.

Maquillaje: Rosa Blake

Dirección: *Angeles Rubio-Argüelles*

Ayudante dirección: Francisco Javier Puerta



Jamás verá una comedia

más disparatada y divertida

Encargue con tiempo sus localidades



# SALON ANITA

ESTEPONA

Domingo 14 de Septiembre 1958

A las 9 de la noche

EXITO de la graciosísima comedia en tres actos

## Qué bollo es vivir

Original de Antonio de Lara TONO

### REPARTO

POR ORDEN DE APARICION EN ESCENA

Evaristo . Juan Segarra  
María . Clarita Pérez P. de León  
Aurora . Mari-Loli Astola  
Ursula . Asunción Peña  
Ramírez . Juan Hacho  
Gertrudis . Beatriz Peláez  
Rolando . Carlos Cobo  
Doctor . Manuel Portales  
Magda . Remedios Cortés

Apuntador: Luis Riquelme - Traspunte: Javier Doblas  
Decorados y vestuario: A.R.A. - Maquillaje: Blake

A las 11.15 noche

La divertida y fantástica farsa en tres actos

## Un drama en el quinto pino

Del genial humorista Antonio de Lara TONO

REPARTO (por orden de aparición en escena)

Roberto, Francisco Javier Puerta; Francisco, Juan Segarra; Fernanda,  
Mari Loli Astola; María, Clarita Pérez Ponce de León; Juan, Juan Ha-  
cho; Guardia, X X; Carlota, Remedios Cortés; Poli, Manuel Portales;  
Doctor, Carlos Cobo.

Apuntador: A. P. - Traspunte: Luis Riquelme  
Decorados y vestuario: A.R.A. - Maquillaje: Blake

DIRECCION:

ANGELES RUBIO-ARGÜELLES

Ayudante de dirección: Francisco Javier Puerta

Imp. Zombardo y P. Atucha 6 - Málaga 1958

**Gran Teatro Alameda**  
(El Local de los Grandes Espectáculos)  
**Domingo 24 de Agosto de 1,958**  
A LAS 11 DE LA NOCHE  
EDICIONES A. R.-A. DE MÁLAGA  
PRESENTA la obra cómica

# QUE BOLLO ES VIVIR

ORIGINAL DE TONO

Interpretada por la Compañía titular del Teatro Montemar de Torremolinos, con el siguiente reparto  
*Evaristo:* Juan Barcelo; *Maria:* Clarita Pérez Ponce de Leon; *Doña Ursula:*  
*Asunción Peña:* Aurora; *Mari Loli Astola:* Ramirez; *Juan Hacho:* Gertrudis;  
*Beatriz Pelaez:* Rolando; *Carlos C. Medina:* Maagda; *M<sup>a</sup> Remedios Cortes:*  
*Doctor:* Manuel Portales.

Apuntador: C. C. - Decorados y vestuarios: A. R.-A. - Luminotecnia: JOSE A. SEDANO  
Maquillaje: ROSA BLAKE

Dirección: **ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**  
Ayudante de dirección: FRANCISCO JAVIER PUERTA

---

AUTORIZADA PARA MAYORES DE 16 AÑOS

Tip. Gómez U. Pineda 31 COIN. 1958



**Teatro Maria Cristina**

Domingo 19 de Octubre de 1958  
A LAS 7:30 DE LA TARDE

La Compañía A. R-A de Málaga, presenta:  
La farsa en tres actos

**«Un drama en el Quinlo Pino»**  
original de Antonio de Lara TONO

**REPARTO**  
por orden de aparición en escena

ROBERTO . . . .	FRANCISCO JAVIER PUERTA
FRANCISCO . . .	FRANCISCO YEPES
FERNANDA . . .	MARI LOLI ASTOLA
MARIA . . . . .	CLARITA P. PONCE DE LEON
JUAN, . . . . .	JUAN HACHO
GUARDIA. . . .	EDUARDO MARQUEZ
CARLOTA. . . .	MARIA REMEDIOS CORTES
POLI . . . . .	MANUEL PORTALES
DOCTOR . . . .	ANDRES BARBUDO

Apuntador: Yolanda Fernández - Vestuario y decorados: A. R-A  
Maquillaje: Rosa Blake.- Traspunte: L. Riquelme

---

**A LAS 10:30 DE LA NOCHE**  
La graciosa comedia en tres actos

**«QUE BOLLO ES VIVIR»**

Original del genial humorista Antonio de Lara TONO

**REPARTO**  
por orden de aparición en escena

EVARISTO . . . .	FRANCISCO YEPES
MARIA. . . . .	BEATRIZ PELAEZ
DÑA. URSULA . .	CLARITA P. PONCE DE LEON
AURORA . . . .	MARI LOLI ASTOLA
RAMIREZ. . . .	JUAN HACHO
ROLANDO . . . .	JUAN BARCELÓ
DOCTOR . . . .	MANUEL PORTALES
MAGDA . . . . .	YOLANDA FERNANDEZ

Apuntador: Luis Riquelme.- Traspunte: J. B.  
Decorados y vestuarios: A. R-A. - Maquillaje: Rosa Blake

**DIRECCION**  
**ANGELES RUBIO ARGÜELLES**  
Ayudante de dirección: Francisco Javier Puertas  
¡Las comedias mas divertidas del año!  
Jamás verá unas comedias mas disparatadas  
**¡RISA! ¡RISA! ¡RISA!**

Tip. Gómez.- U. Placeta, 31.- COIN.- 1958

## Notas sobre la versión representable de «Las Nubes»

Escribió Aristófanes cuarenta y cuatro comedias de las cuales, sólo once han llegado hasta nosotros. «Las Nubes» fué —según su autor, — «la mejor de todas». Debió representarse el año primero de la Olimpiada ochenta y nueve, o sea: el cuatrocientos veinticuatro antes de Jesucristo, cuando Aristófanes era ya un hombre maduro y con gran experiencia teatral.

En «LAS NUBES», Aristófanes descarga su látigo contra los sofistas que empujaban a las jóvenes inteligencias al escepticismo y al ateísmo. Caricaturiza el autor las doctrinas de Protágoras y de Diógenes de Apolonia y aunque injustamente hace aparecer a Sócrates como el maestro de esa escuela, la crítica histórica ha dilucidado exactamente que el gran filósofo no tuvo en cuenta esa burla, y que tampoco influyó para nada en su muerte que acaeció veinticuatro años después del estreno de la obra.

«La admirable disputa entre lo Justo y lo Injusto en «Las Nubes» —dijo Alfredo de Musset—es la más grave y noble escena que jamás se oyó en Teatro alguno.»

Todo es admirable en este ejemplo magistral de comedia irónica y burlesca: la construcción sencilla, armoniosa y ágil que se desarrolla ante la casa de Estrepsiades y Sócrates; la invención del coro de nubes con acento y voz propios, —quizás el más antiguo ejemplo del Teatro simbólico y alegórico— para personificar en ellas modestos agentes de la Naturaleza y no falsas divinidades. Y los tipos admirablemente contruídos de Estrepsiades, el deudor fraudulento; de Fidípides su hijo, el mozo haragán aficionado sólo a los caballos y a las carreras de carros; de Pasias y de Aminias, acreedores quejumbrosos; del maestro de los sofistas, cargado de capciosos argumentos; de los entes que simbolizan lo Justo y lo Injusto, —magistral síntesis dialéctica de la lucha social—. Y el diálogo vivísimo, rebotante de ingenio, de burla parodística, de aticismo, de picardía y de malicia. Y sobre todo, un claro sentido ejemplarizador, moralizante, una prédica del triunfo del Bien sobre el Mal, que es la enseñanza más pura y mejor de la obra.

ALFREDO MARQUERIE



## EL TEATRO ROMANO DE MÁLAGA

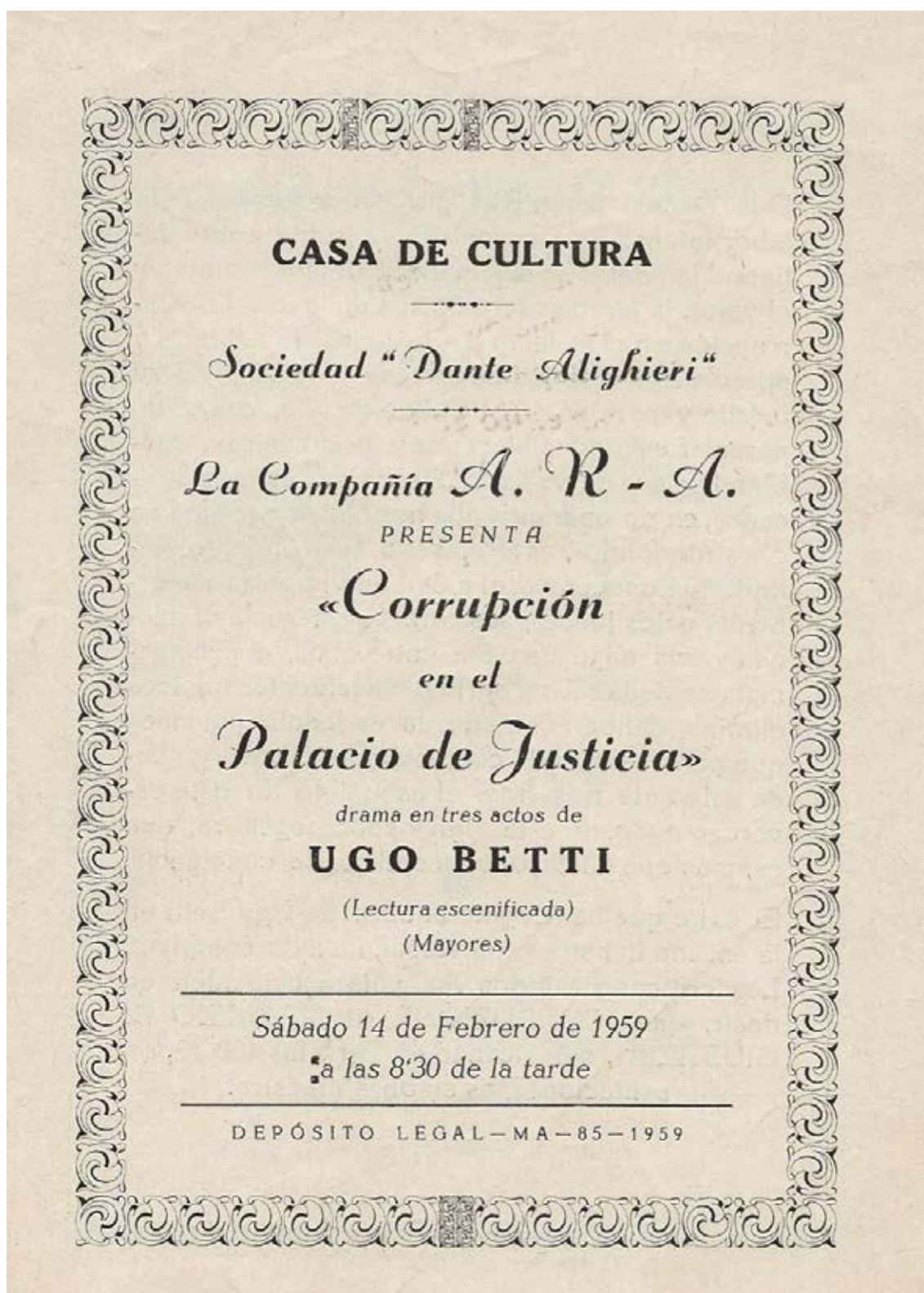
En el año de 1951, al comenzarse a explanar unos terrenos yermos situados a la entrada de la Calle Alcazabilla para trocarlos en los bellos jardines que hoy disfrutamos, los obreros que allí trabajaban, comenzaron a descubrir vestigios de un monumento, romano a todas luces, que despertaron el interés general. La similitud de lo que se iba descubriendo, con el Teatro Romano de Mérida, me indujo a opinar, que indudablemente, los malagueños habíamos tenido la suerte de descubrir en pleno Siglo XX un Teatro Romano, grandioso exponente de las maravillas que nos legó el pasado. Poco después, el Sr. Martínez Santa Olalla, a la sazón Director General de Excavaciones, en una visita que hizo a Málaga expusiera, confirmó la certeza de mi juicio manifestando que las ruinas descubiertas pertenecían a un Teatro Romano de los más ricos y fastuosos del viejo Imperio.

Innumerables vicisitudes hubieron de correr las milenarias piedras, dificultades de todos los órdenes, retrasaban su total descubrimiento, pero al fin, este año de 1959, vino el impulso que habría de llevarnos a la esperanza de un futuro lleno de hermosas posibilidades. El Excmo. Sr. Ministro de la Vivienda, Don José Luis de Arrese, el Excmo. Sr. Gobernador Civil, Don Antonio García Rodríguez-Acosta, y el Excmo. Sr. Alcalde de la Ciudad, Don Francisco García Grana, dieron las disposiciones necesarias para que se prosiguiesen las excavaciones, se iluminara lo ya descubierto y pudiera convertirse ese rincón malagueño, en un interesante exponente del arte de tiempos preteritos. Dándose la extraordinaria coincidencia, - quizás la única en una ciudad española, - en que se hallen juntos monumentos característicos de dos civilizaciones: la Árabe en la Alcazaba y la Romana en el Teatro; admiración de propios y extraños, lugar de asombro para los turistas que nos visitan.

Ante estas realidades y con el solo intento de hacer un ensayo sobre lo que pudieran realizar en un futuro lejano las generaciones venideras, he acometido la tarea de dar la primera representación de nuestros tiempos en nuestro Teatro Romano. Pero declaro, que para llevar a cabo tan atrevida empresa, conté desde el primer momento con dos personas cuyo prestigio y experiencia impulsarían y daban realce al plan que me había propuesto: el insigne crítico Don Alfredo Marquerie, me ofreció una versión suya de «Las Nubes», de Aristófanes, prometiendo asistir al estreno; el gran director teatral Don Huberto Pérez de la Ossa, accedió gentilmente a venir también a Málaga para supervisar la representación, respaldada ya, por caballeros de tanto valer, acometi la empresa, contando con la eficaz ayuda del Sr. Delegado de Fiestas del Excmo. Ayuntamiento, Don Ignacio Barrionuevo y la entusiasta colaboración de la Compañía de Actores que tengo la satisfacción de dirigir.

En cuanto, a la acción de la obra, como el trozo de «cavea» que existe, es menos de un cuarto de su tamaño la escena se invierte, y los actuantes aparecen en ella, dejando un espacio correspondiente a la «scaena» para los espectadores; así mismo, otra parte del público ha de ocupar las tribunas que se han colocado en la terraza de la Casa de Cultura; el espacio mínimo que reste para los espectadores, limita bien a pesar nuestro el esfuerzo que quisiéramos inmenso para una expansión cultural de la índole merecida por el gran comediógrafo de Atenas.

Angeles Rubio - Argüelles





Dos hechos distintivos pueden señalarse en la labor intensa y extensa del admirable autor italiano Ugo Betti: la originalidad de los asuntos y el valor, la temperatura de sus diálogos. En «Corrupción en el Palacio de Justicia» se advierte y aprecia con claridad cómo es esa la raíz de su mérito y para un público fino y culto, capaz de apreciar calidades literarias y psicológicas, también la clave de su éxito. Desde sus primeras escenas, comprendemos que nos hallamos ante una obra «de fondo», entera, seria, trascendente, definitiva. Conocemos el móvil que impulsa y atormenta a los jueces; sus caracteres, sus ambiciones y sus angustias. De entre ellos, el protagonista se define. Una serie de accidentes trágicos elimina deliberadamente la anécdota policiaca que pudo rebajar la condición del drama, y queda solo ante nosotros, el esqueleto de este paoroso nudo, de esta «litis» sobrecogedora, que es, más que un caso, un conflicto de conciencia.

El éxito que ha acogido la obra de Ugo Betti en la escena italiana y universal, ha sido completo. Los críticos de todos los países coinciden en decir, que «CORRUZIONE AL PALAZZO DI GIUSTIZIA», que alcanzó en París las 150 representaciones, es su obra maestra.

## «Corrupción en el Palacio de Justicia»

### PERSONAJES:

IANAN, Presidente del Tribunal	Francisco Puerta
ELENA, su hija	Jolanda Fernández
ERZI, Inspector de Tribunales	Salvador Cobo
CROZ, Magistrado	Luís Méndez
CUST, Magistrado	Juan Hacho
BATA, Magistrado	Manuel Portales
MARVERI, Magistrado	F. B. Murillo
PERSIUS, Magistrado	Ángel Nieto
MALGHI, Archivero	Andrés Barbudo
UNA ENFERMERA	M.ª Remedios Cortés

Luminotécnica: F. Puerta - J. Sedano

Efectos Musicales: M. Cebello

Maquillajes: Rosa Blazo

Vestuario: A. R. - A.

Dirección:

Ángeles Rubio - Argüelles

Ayudante de Dirección: Francisco Javier Puerta

Epoca actual, una sala en el Palacio de Justicia.



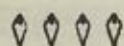
*El teatro de Diego Fabbri, oscila entre una posición teológico-intelectualista y religioso-sentimental; teatro católico y de nuestro tiempo. De sus obras podemos citar: «Prisión de Soledad», «El seductor» y «Proceso de Jesús», la más conocida en España. «Proceso de familia», estrenada con gran éxito en 1953, presenta un áspero conflicto de culpas que el autor resuelve en catarsis moral. Seis personajes se disputan la potestad de un niño: Abel.*

*El niño, enfrentado con ellos, huye y cae por el hueco del ascensor. ¿Suicidio? ¿Desgracia? ¿Sacrificio ante el terrible egoísmo humano? Y así Abel, en el coro de las confesiones que siguen a su muerte, se metamorfosea en el inerte hijo del hombre, en el eterno cordero redentoramente inmolado. Frente a esta obra, Gabriel Marcel llegó a decir, que Pirandello había sido superado, al trasladar Fabbri sus problemas al plano de la responsabilidad.*



# PROCESO DE FAMILIA

de Diego Fabbri



## PERSONAJES

### *Los Valenti*

*Emilio* . . . . . Francisco Javier Puerta

*Isolina* . . . . . Mari Loli Astola

### *Los Casidei*

*Aldo* . . . . . Juan Barceló

*Nina* . . . . . M.<sup>a</sup> Remedios Cortés

### *Los Ranieri*

*Sergio* . . . . . Angel Nieto

*Vanna* . . . . . Yolanda Fernández

### A B E L

*Narrador* . . . . . Manuel Portales

---

Luminotecnia y efectos especiales: A Sedano

Dirección:

**ANGELES RUBIO ARGÜELLES**

Ayudante de Dirección: Francisco Javier Puerta

CASA DE CULTURA

Sociedad «DANTE ALIGHIERI»

LA COMPANIA A. R. - A.

PRESENTA

**LEGITIMA  
DEFENSA**

DRAMA EN DOS PARTES de  
PAOLO LEVI

(REPRESENTACION TEATRAL)  
MAYORES

Viernes 24  
~~JUEVES 23~~ DE ABRIL DE 1959  
A LAS 8 DE LA TARDE

*Invitación*

DEPÓSITO LEGAL • MA • 169 • 1959 IMP. MADRID • C. VIEJO. 4 • MÁLAGA





# Teatro Alkazar



**Domingo 4 de Enero de 1959**

**a las 12 de la mañana**

**FESTIVAL PRO-CAMPAÑA DE CARIDAD PATROCINADO POR EL  
GOBIERNO CIVIL**

**Presentación de la COMPAÑIA A. R. - A.**

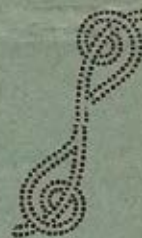
con el estreno en Málaga de la comedia en tres actos titulada:

## *j "Sublime Decisión" !*

original de MIGUEL MIHURA

Reparto por orden de aparición en escena:

Florita	.	MARI LOLI ASTOLA
Ramón	.	ANDRES BARBUDO
Hernandez	.	CARLOS COBO
Valentina	.	BEATRIZ PELAEZ
Doña Rosa	.	CLARITA P. PONCE DE LEON
Doña Matilde	.	JULIA FRESNEDO
Cecilia	.	YOLANDA FERNANDEZ
Felisa	.	M. <sup>a</sup> REMEDIOS CORTES
Don José	.	FRANCISCO PUERTA
Manolo	.	ANGEL NIETO
Pablo	.	MANUEL PORTALES
Don Claudio.	.	JUAN BARCELO

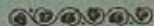


Transpunte: Manuel Cabello - Decorados: Miranda

Vestuario: A. - R. - A. Modelos realizados por Angela Abril

Luminotecnia y Sonido: José A. Sedano Maquillaje: Rosa Blake

MUEBLES CEDIDOS POR LA CASA ANTICUARIA BLASCO GUERRERO



## **FIN DE FIESTA**

El "Radiograma" titulado: **"LA TELEVISION"** original de A. R. - A.  
que interpretará toda la COMPAÑIA con la colaboración de RAFAEL PUERTA

**DIRECCION**

**ANGELES RUBIO - ARGUELLES**

**Ayudante de Dirección**

**Francisco Javier Puerta**

Las localidades para este magnifico espectáculo

están a la venta en la taquilla del Teatro Alkazar

Imp. A. M.<sup>o</sup> Rodríguez Morales - Hinestrera, 17 - Málaga

# Teatro Alkázar

Viernes 10 de Julio 1959

a las once de la noche

PRESENTACION de la COMPAÑIA  
**A. R. A.**

con el estreno de la graciosa comedia en 3 actos

## SUBLIME DECISION

de MIGUEL MIHURA

REPARTO (por orden de aparición en escena)

Florita, Mari Loli Astola; Hernandez, Carlos Cobo; Ramón, Salvador Cobo; Doña Rosa, Luisa Alés; Valentina, Angelines Ortega; Doña Matilde, Rita Doña; Cecilia, Yolanda Fernández; D. José, Generoso Plata; Felisa, Remedios Cortés; Pablo, Adolfo Vega; Manolo, Diego Gómez; D. Claudio, Luis Urrea

Apuntador: Luis Méndez-Traspunte: Javier Doblas

Vestuario y Decorado: A. R. A.

DIRECCION

**Angeles Rubio Argüelles**

Ayudante de Dirección: Francisco Javier Puerta

(MAYORES)

¡500 representaciones en el Teatro Infanta Isabel de Madrid!

¡Uno de los mayores acontecimientos del Teatro humorístico contemporáneo!

Imp. J. Azuaga-J de Padilla, 15-Málaga-1959



**TEATRO MONTEMAR**  
TORREMOLINOS

**TERRAZA DE VERANO**

VIERNES 21 Y SABADO 22 DE AGOSTO 1959  
A LAS 11 DE LA NOCHE

**La Compañía A. R.-A.**  
PRESENTA la Opereta sin música, en tres Actos y un Prólogo

**Los extremeños  
se tocan**

de PEDRO MUÑOZ SECA y PEDRO PEREZ FERNANDEZ

REPARTO (por orden de intervención)

Alegria.....	<b>Remedios Cortés</b>
Fausta.....	<b>Rita Doña</b>
Roberto.....	<b>Manuel Adarvez</b>
Marcelino.....	<b>Generoso Plata</b>
Rebollo.....	<b>Luis Méndez</b>
Coco.....	<b>Salvador Cobo</b>
Pancorbo.....	<b>Diego Gómez</b>
D. Trinitario.....	<b>Javier Doblas</b>
	<b>Clarita P. Pérez</b>
	<b>Mari-Luz Rizzo</b>
Camareras.....	<b>Melinda Ruiz</b>
	<b>Irene Cano</b>
	<b>Eduardo García</b>
Camareros.....	<b>José Romero</b>
	<b>Francisco Ramos</b>
Marquesa de Fuente-Ria....	<b>Yolanda Fernández</b>
Alf.....	<b>Luis Urrea</b>
Mimi.....	<b>Angelines Ortega</b>
Loló.....	<b>Beatriz Peláez</b>
Fifi.....	<b>C. Ponce de León</b>
Gómez.....	<b>Francisco Moreno</b>

Apuntador: Luis Riquelme      Regidor: Manuel Cabello  
Decorados: Miranda      Vestuario: A. R.-A.  
Muebles de Jardín: **TAILLEFER, S. A.**

**DIRECCION: ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**  
Ayudante de Dirección: **Francisco Javier Puerta**

Una Opereta sin música, pero con cantables y evoluciones.  
¡Una comedia divertidísima y una opereta graciosa y original!  
¡Una de las más famosas obras del genial MUÑOZ SECA!

CASA DE CULTURA

Sociedad «DANTE ALIGHIERI»

CONFERENCIA SOBRE EL TEMA  
«TEATRO ITALIANO CONTEMPORÁNEO»  
A CARGO DEL PROFESOR

*Rognoni*  
Agregado Cultural de la Embajada de Italia

★

SEGUIDAMENTE, LA **COMPAÑIA** A. R. - A.  
PRESENTARÁ

«SEIS PERSONAJES  
EN BUSCA DE AUTOR»

de LUIGI PIRANDELLO  
(LECTURA ESCENIFICADA)

**MAYORES**

Sábado 11 de Abril de 1959,  
A las 7'30 de la tarde

*Invitación*

DEPÓSITO LEGAL: MA-163-1959



# «Seis personajes en busca de autor»

## Personajes de la futura comedia:

El padre . . . . .	Juan Barceló
La madre . . . . .	Remedios Lorenzo
La hijastra . . . . .	Mari Loli Astola
El hijo . . . . .	Adolfo Uega

## Personal del Teatro

El director . . . . .	Juan Hacho
La 1. <sup>a</sup> actriz . . . . .	M. <sup>a</sup> Remedios Cortés
El 1. <sup>er</sup> actor . . . . .	Andrés Barbudo
La 2. <sup>a</sup> actriz . . . . .	Yolanda Fernández
La dama joven . . . . .	Luisa Briaies
El galán joven . . . . .	Angel Nieto
El apuntador . . . . .	Luis Méndez
El traspunte . . . . .	Salvador Cobo
El secretario . . . . .	Celso G. Arrebola

Luminotecnia: Sedano

Vestuario: A. R. - A.

Efectos musicales: F. B. Murillo

Dirección:

ANGELES RUBIO - ARGÜELLES

Ayudante de Dirección: Francisco Javier Puerta



**Teatro Montemar**  
TORREMOLINOS  
**TERRAZA DE VERANO**  
*Lunes 24 de Agosto de 1959*  
A las 11 de la noche  
**La Compañía A. R. - A.**  
presenta:  
**Guillermo Hotel**

---

Comedia en tres actos original de  
Antonio de Lara «TONO»

---

REPARTO

(Por orden de intervención):

Conserje 1.º.....	Eduardo García Nogales
Elena.....	Mari Loli Astola
Conserje 2.º.....	Luis Urrea
Alberto.....	Juan Hacho
Ladrón... ..	Generoso Plata
Don Raimundo...	Salvador Cobo
Doña Eugenia....	Rita Doña
Ludovico.....	Diego Gómez
Doña Angustias..	Yolanda Fernández
Don José.....	Luis Méndez
Modista.....	Beatriz Peláez
Camarero.....	José Romero

Apuntadora: Remedios Cortés - Traspunte: Javier Doblas  
Mobiliario: TAILLEFER, S. A. - Decorados: MIRANDA  
Vestuario: A. R. - A.

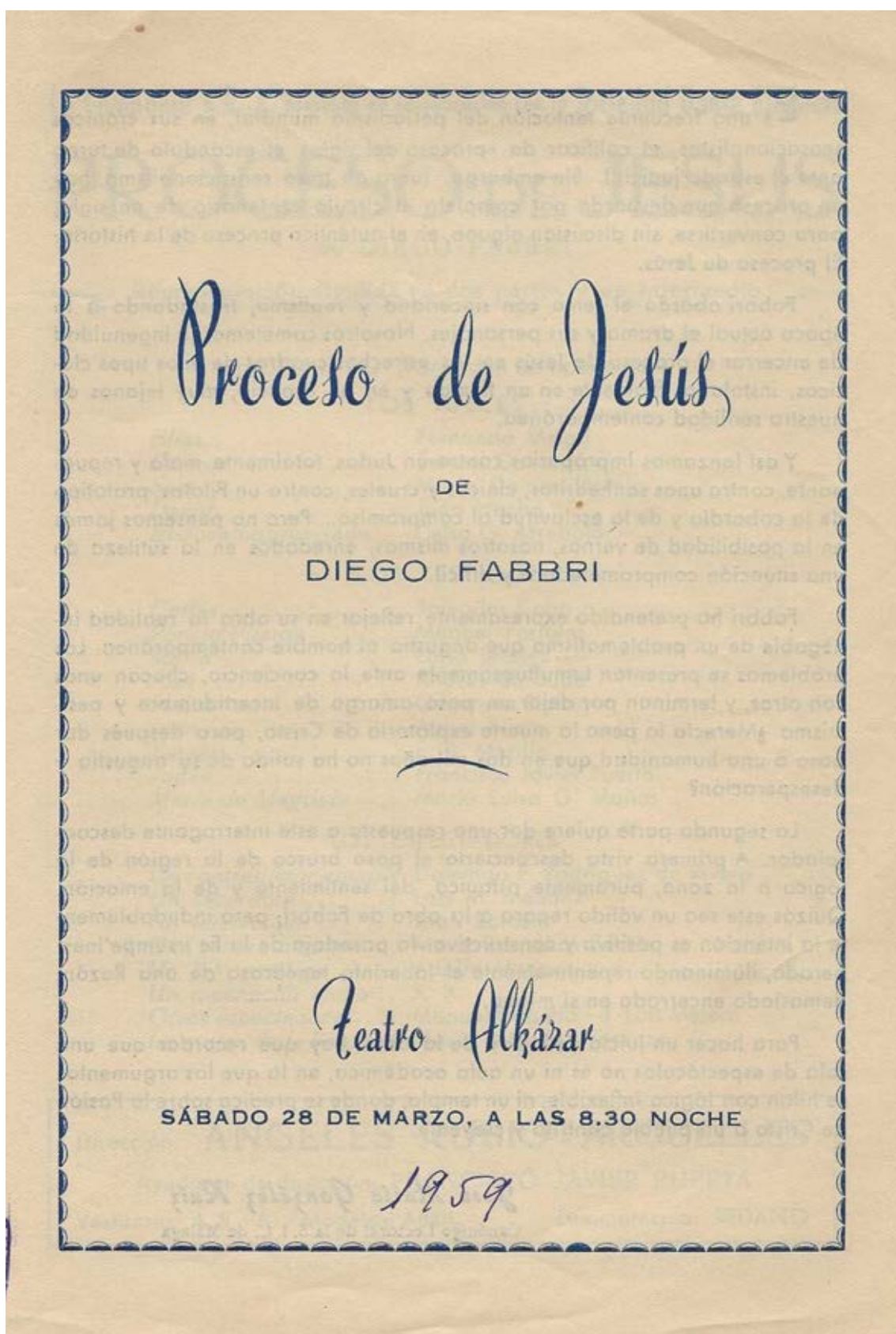
Dirección  
**Angeles Rubio-Argüelles**  
Ayudante de Dirección:  
**Francisco Javier Puerta**

---

!Una de las mejores obras de uno de los más  
grandes humoristas españoles!  
¡Una comedia tan divertida como original!  
¡Gran creación cómica de esta Compañía!

---

Imp. ZAMBRANA.-Pasillo Atocha, 6.-Málaga 1959





**EL AUTOR.** – Diego Fabbri nace en Forlì en 1911. Se doctora en jurisprudencia y se dedica desde muy joven a la literatura y al teatro.

En 1941 debuta como autor teatral con «Orbite» en el Teatro Quirino, de Roma, mereciendo el aplauso del público y de la más exigente crítica italiana.

Las principales obras de Fabbri han sido representadas con verdadero éxito en todas las grandes capitales del mundo. Ellas nos presentan al autor plenamente identificado ideológicamente con la filosofía cristiana, pese a las contradicciones que aparentemente surgen en el desarrollo temático de las mismas.

**LA OBRA.** – «PROCESO A GESU» es una de esas obras que resumen en una honda e inquietante medida el sentido y la significación del teatro universal de nuestros días. Teatro, que no se encierra entre las paredes de una simple elaboración artística sino que resucita ante nuestros ojos, el problema apolo-gético de la separación de lo jurídico y lo teológico en la condena de Jesús. La obra de Diego Fabbri, sometida a un valeroso esfuerzo por alcanzar la verdad plantea el tema y las horas más palpi-tantes y decisivas del Hombre.

Es ésta, indudablemente, tanto por su técnica como por su concepción, una de las mejores producciones dramáticas del teatro contemporáneo.

Imp. Zambrana.-Pilo, Atocha, 6.-Málaga 1959

**E**s una frecuente tentación del periodismo mundial, en sus crónicas sensacionalistas, el calificar de «proceso del siglo» el escándalo de turno ante el estrado judicial. Sin embargo, fuera de todo sensacionalismo, hay un proceso que desborda por completo el círculo centenario de un siglo, para convertirse, sin discusión alguna, en el auténtico proceso de la historia: El proceso de Jesús.

Fabbri aborda el tema con sinceridad y realismo, trasladando a la época actual el drama y sus personajes. Nosotros cometemos la ingenuidad de encerrar el proceso de Jesús en los estrechos cuadros de unos tipos clásicos, instalados fijamente en un tiempo y en un espacio, muy lejanos de nuestra realidad contemporánea.

Y así lanzamos improperios contra un Judas, totalmente malo y repugnante, contra unos sanhedritas, cínicos y crueles, contra un Pilatos, prototipo de la cobardía y de la esclavitud al compromiso... Pero no pensemos jamás en la posibilidad de vernos, nosotros mismos, enredados en la sutileza de una situación comprometedora y difícil.

Fabbri ha pretendido expresamente reflejar en su obra la realidad innegable de un problematismo que angustia al hombre contemporáneo. Los problemas se presentan tumultuosamente ante la conciencia, chocan unos con otros, y terminan por dejar un poso amargo de incertidumbre y pesimismo. ¿Merecía la pena la muerte expiatoria de Cristo, para después dar paso a una humanidad que en dos mil años no ha salido de su angustia y desesperación?

La segunda parte quiere dar una respuesta a este interrogante desconsolador. A primera vista desconcierta el paso brusco de la región de la lógica a la zona, puramente psíquica, del sentimiento y de la emoción. Quizás este sea un válido reparo a la obra de Fabbri; pero indudablemente la intención es positiva y constructiva: la paradoja de la Fe irrumpe inesperada, iluminando repentinamente el laberinto tenebroso de una Razón, demasiado encerrada en sí misma.

Para hacer un juicio definitivo de la obra, hay que recordar que una sala de espectáculos no es ni un aula académica, en la que los argumentos se hilan con lógica inflexible, ni un templo, donde se predica sobre la Pasión de Cristo a un pueblo contrito y creyente.

*José María González Ruíz*

Canónigo Lectoral de la S. I. C. de Málaga



La Compañía A.R.-A. presenta en colaboración con la Sociedad Dante Alighieri

# PROCESO DE JESUS

de DIEGO FABBRI

Representación dividida en dos partes y un intermedio

## REPARTO (Por orden de aparición)

### LOS JUECES

<i>Elías</i> .....	Fernando Melgá
<i>Rebeca</i> .....	Teresa Guerado
<i>Sara</i> .....	María Dolores Astola
<i>David</i> .....	Juan Hacho
<i>El Juez Improvisado</i> ..	Celso G. Arrebola

### LOS TESTIGOS

<i>Caifás</i> .....	Salvador Cobo
<i>Poncio Pilatos</i> .....	Manuel Portales
<i>María</i> .....	Luisa Briales
<i>José</i> .....	Andrés Barbudo
<i>Pedro</i> .....	Generoso Plata
<i>Juan</i> .....	Angel Nieto
<i>Tomás</i> .....	F. B. Murillo
<i>Judas</i> .....	Francisco Javier Puerta
<i>María de Magdala</i> ....	María Luisa G. Maños

### LOS ESPECTADORES

<i>Un contradictor amable</i>	Domingo F. Rodríguez de Rivera
<i>Un sacerdote</i> .....	Luis M. Méndez
<i>Un intelectual</i> .....	Juan Barceló
<i>Una señora inquieta</i> ...	María Remedios Cortés
<i>Un hijo pródigo</i> .....	Adolfo Vega
<i>Un muchacho ciego</i> ..	X. X.
<i>Otros espectadores</i> ....	Manuel Cabello - J. Luis Melero
<i>La mujer de la limpieza</i>	María Remedios Lorenzo

Dirección: **ANGELES RUBIO - ARGÜELLES**

Ayudante de dirección: FRANCISCO JAVIER PUERTA

Vestuario: A. R. - A. - Modelos: ABRIL

Luminotecnia: SEDANO



# TEATRO MONTEMAR

JUEVES 18 AGOSTO 1960 - A las 11 noche

Función a beneficio de las obras de ampliación de la  
PARROQUIA DE TORREMOLINOS

La Compañía A. R.-A. Presenta

## UNA BOMBA LLAMADA ABELARDO De Alfonso Paso

### REPARTO

(Por orden de aparición en escena)

María Luisa . . . . .	Yolanda Fernández
Manuel . . . . .	Manolo Cañizares
Bobby . . . . .	Antonio Martín
Laurencia . . . . .	Encarnita Macías
Jonás . . . . .	Juan Marquez Gema
Laura . . . . .	Angelines Ortega
Abelardo . . . . .	Carlos Cobo
Hombre 1.º . . . . .	Luis Méndez
Hombre 2.º . . . . .	Guillermo Leal
Mister Tonzigam . .	Luis Ignacio Alonso
Miss Bell . . . . .	Maite Sánchez
Chatowski . . . . .	Antonio Ocaña
Violeta . . . . .	Maruchi Sánchez
Profesor Enciso . . .	Mariano Santiago
Profesor Soldevilla .	X. X.

Apuntador: Adolfo Vega                      :-:                      Regidor: Javier Doblas

Vestuario: A. R.-A.                      :-:                      Maquillaje: Rosa Blake  
Luminotecnia: Víctor                      :-:                      Efectos especiales: Manuel Linares

Ayudante de dirección: Francisco Puerta

Dirección:  
ANGELES RUBIO-ARGÜELLES

*Imp. Zambrana.-P. Atocha, 6.-Málaga 1960*

<p><b>“Formión”</b></p> <p>REPARTO por orden de aparición en escena:</p> <table><tr><td>DAVO . . . . .</td><td>Luis Méndez</td></tr><tr><td>GETA. . . . .</td><td>Carlos Cobo</td></tr><tr><td>ANTIFON . . . . .</td><td>Antonio Ocaña</td></tr><tr><td>FEDRO . . . . .</td><td>Manuel Cañizares</td></tr><tr><td>DEMIFON . . . . .</td><td>Domínguez Fernández</td></tr><tr><td>FORMION . . . . .</td><td>Juan Barceló</td></tr><tr><td>HEGION . . . . .</td><td>Luis Ignacio Alonso</td></tr><tr><td>CRATINO . . . . .</td><td>Antonio Martín</td></tr><tr><td>CRITON. . . . .</td><td>Gerónimo Muñoz</td></tr><tr><td>DORION . . . . .</td><td>Salvador Cobo</td></tr><tr><td>CREMES. . . . .</td><td>Adolfo Vega</td></tr><tr><td>SOFRONA . . . . .</td><td>Luisa Les</td></tr><tr><td>NAUSISTRATA . . . . .</td><td>Remedios Lorenzo</td></tr></table> <p>BACANTES: Yolanda Fernández - Maruchi Sánchez M.<sup>a</sup> Luisa Samaniego - Maite Sánchez - Chelo Melida.</p> <p>Regidor: Angel Nieto</p> <p>Esclavos, soldados, pueblo, porteadores.</p> <p>Maquillaje: ROSA BLAKE</p> <p>Vestuario: A. R.-A.</p> <p>Sonorización en alta fidelidad: TAILLEFER, S. A.</p> <p>Luminotecnia: INSTALACIONES ELECTRICAS VIGHI</p> <p>Con la colaboración de la Banda Municipal dirigida por el Maestro PERFECTO ARTOLA.</p> <p>Dirección: ANGELES RUBIO-ARGÜELLES</p> <p>Ayudante de Dirección: Francisco Puerta</p> <p>Supervisión: HUBERTO PEREZ DE LA OSSA</p>	DAVO . . . . .	Luis Méndez	GETA. . . . .	Carlos Cobo	ANTIFON . . . . .	Antonio Ocaña	FEDRO . . . . .	Manuel Cañizares	DEMIFON . . . . .	Domínguez Fernández	FORMION . . . . .	Juan Barceló	HEGION . . . . .	Luis Ignacio Alonso	CRATINO . . . . .	Antonio Martín	CRITON. . . . .	Gerónimo Muñoz	DORION . . . . .	Salvador Cobo	CREMES. . . . .	Adolfo Vega	SOFRONA . . . . .	Luisa Les	NAUSISTRATA . . . . .	Remedios Lorenzo	<p><b>Teatro Romano de Málaga</b></p> <p><b>El Viernes día 15 de Julio de 1960</b> A las 11 de la noche</p> <p>Representación extraordinaria patrocinada por el <b>Excmo. Ayuntamiento</b> Con el estreno en España de</p> <p><b>“Formión”</b> de Publio Terencio Afec</p> <p>En versión de <b>Alfredo Marquerie</b> Interpretada por la <b>Compañía A. R. / A.</b></p> <p><b>Dirección: Angeles Rubio-Argüelles</b> Ayudante de Dirección: Francisco Puerta <b>Supervisión: Huberto Pérez de la Ossa</b></p> <p><b>Programa</b></p>
DAVO . . . . .	Luis Méndez																										
GETA. . . . .	Carlos Cobo																										
ANTIFON . . . . .	Antonio Ocaña																										
FEDRO . . . . .	Manuel Cañizares																										
DEMIFON . . . . .	Domínguez Fernández																										
FORMION . . . . .	Juan Barceló																										
HEGION . . . . .	Luis Ignacio Alonso																										
CRATINO . . . . .	Antonio Martín																										
CRITON. . . . .	Gerónimo Muñoz																										
DORION . . . . .	Salvador Cobo																										
CREMES. . . . .	Adolfo Vega																										
SOFRONA . . . . .	Luisa Les																										
NAUSISTRATA . . . . .	Remedios Lorenzo																										

*Imp. Zambrana-Pastillo Atocha, 8 - Málaga 1960*



**TEATRO ALKAZAR**

*FIESTAS DE INVIERNO*

Martes 19 de Enero de 1960

*En funciones de 8 tarde y 11 noche*

Patrocinadas por el Excelentísimo Ayuntamiento

Teatro Clásico Español

**EL DESDEN  
CON  
EL DESDEN**

*de Agustín Moreto*

*Presentada por la*  
Compañía A. R. - A.

*Bajo la dirección de:*  
Angeles Rubio - Argüelles

*Supervisada por:*  
Huberto Pérez de la Ossa

*/Lujoso vestuario! /Magnífica presentación!*

Imp. Zambrana.-Pilo. Atocha, 6-Málaga 1960

## AGUSTIN MORETO

1618 - 1669

Cuando triunfaban en los corrales de comedias los grandes dramaturgos de nuestra Edad de Oro, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón y Rojas Zorrilla, llegó a emular en el Arte de Talía, las glorias de todos ellos, Don Agustín Moreto y Cavana. Nacido en Madrid en 1618, estudió en Alcalá, siendo luego poeta de la Corte de Felipe IV. Graduándose de licenciado en la Universidad de Salamanca en 1639, tres años después era Clérigo de Ordenes menores.

Aparte de estos datos documentales, la vida de Moreto es poco conocida; no así sus obras, algunas de las cuales citamos: «El defensor de su agravio», «El poder de la amistad», «La negra por el honor», «El aparecido en la Corte», «Trampa adelante», «De fuera vendrá quien de tu casa te echará», «El caballero» y varias más; pero las más significativas de su larga producción, son sin duda «El lindo Don Diego» y la obra que hoy presentamos: «El desdén con el desdén». Moreto otorgó testamento en Madrid el 25 de Octubre de 1669 muriendo pocos días después.

## El desdén con el desdén

Comedia en tres jornadas de Agustín Moreto

Reparto por orden de aparición en escena:

Carlos, Conde de Urgel .....	Francisco J. Puerta
Polilla (gracioso) .....	Domingo Fernández
El Conde de Barcelona.....	Mario Santamaría
El Príncipe de Bearne .....	Angel Nieto
D. Gastón, Conde de Fox ....	Antonio Ramón
Diana .....	Luisa Les
Cintia .....	Yolanda Fernández
Laura .....	Angelines Orteg
Músicos .....	Isabelita Reyes
	Antonio Martín

Decorados y vestuario: A. R-A.

Instrumentos musicales cedidos galantemente por la Casa Zuláica

Maquillaje: Rosa Blake

Apuntador: Juan Barceló

Regidor: Juan Hacho

Dirección:

ANGELES RUBIO-ARGÜELLES

Supervisión:

HUBERTO PEREZ DE LA OSSA



# Teatro Montemar

Viernes 19 de Agosto 1960

*A las 11 de la noche*

La Compañía A. R.-A.

*presenta*

## Romeo y Julieta Martínez

*"función" con fantasma, en 3 actos, original  
de Antonio de Lara TONO*

Reparto por orden de aparición en escena:

Julieta.....	Yolanda Fernández
María.....	Maruchi Sánchez
Doña Josefina.....	Remedios Lorenzo
Don Vicente.....	Mariano Santiago
Fernando.....	Antonio Ocaña
Señora de Pérez.....	Luisa Les
Señor Pérez.....	Antonio Martín
Profesor Pepus.....	Luis Ignacio Alonso
Mayordomo.....	Luis Méndez
Romeo.....	Diego Gómez
Doctor.....	Carlos Cobo
Doña Ramíra.....	Isabelita Reyes
Julieta Capuleto.....	Encarnita Macías

Apuntador: Adolfo Vega - Regidor: Manuel Cañizares

Maquillaje: Rosa Blake - Vestuario: A. R.-A. - Efectos

especiales: Manolo Linares - Regidor de luz: Víctor

El montaje de esta obra ha sido realizado por Carlos Cobo

Dirección: **Angeles Rubio-Argüelles**

*Imp. Zambrana-Pasillo Atocha, 6-Málaga 1960*



# Teatro Montemar

Sábado 20 de Agosto 1960

A las 11 de la noche

La Compañía A. R.-A.

PRESENTA

## EL GATO Y EL CANARIO

Melodrama de la alta sociedad norteamericana, en 3 actos,  
de E. WILLARD, traducido por José Luis Salado y  
F. Pérez de la Vega

### REPARTO: (por orden de aparición)

MAMMY.....	Yolanda Fernández
MISTER CROSBY..	Mariano Santiago
HARRY BLYTHE.....	Adolfo Vega
SUSAN SILLSVY.....	Maruchi Sánchez
CECILY YOUNG.....	Isabelita Reyes
CHARLIE WILDER.....	Juan Barceló
PAUL JONES.....	Carlos Cobo
ANABELLE WEST.....	Luisa Les
HENDRICKS.....	Antonio Ocaña
DOCTOR PATTERSON..	Manuel Linares
AGENTE 1.º.....	Luis Ignacio Alonso
AGENTE 2.º.....	Manuel Cañizares

Apuntador: Alonso - Regidor: Javier Doblas  
Vestuario: A. R.-A. - Maquillaje: Rosa Blake  
Luminotecnia: Víctor - Efectos especiales: M. Linares  
Ayudante de dirección: Francisco Puerta

Dirección: **Angeles Rubio-Argüelles**

Imp. Zambrano-Pedillo Alcaza, 6-Málaga 1960

# TEATRO ROYAL

---

DOMINGO 20 de Noviembre de 1960

A LAS 11.30 DE LA MAÑANA

Función organizada por el SINDICATO PROVINCIAL DE  
BANCA, BOLSA y AHORRO, con motivo de la Festividad  
de su Santo Patrono.

**LA COMPAÑIA A. R.-A.**

PRESENTA

## EL GATO y EL CANARIO

(MAYORES DE 16 AÑOS)

Melodrama de la alta sociedad norteamericana, en 3 actos, de JOHN WILLAR,  
traducido por Saldaña y F. Pérez de la Vega

**REPARTO:**

(por orden de aparición en escena)

<i>Mammy</i> .....	<i>Mari-Carmen Montalvo</i>
<i>Mister Crosby</i> .....	<i>Mariano Santiago</i>
<i>Harry Blythe</i> .....	<i>Adolfo Vega</i>
<i>Susan Sillsby</i> .....	<i>Maruchi Sánchez</i>
<i>Cecili Young</i> .....	<i>Angelines Ortega</i>
<i>Charlie Wilde</i> .....	<i>Francisco Muñoz</i>
<i>Paul Jones</i> .....	<i>Antonio Ramón</i>
<i>Anabelle West</i> .....	<i>Luisa Les</i>
<i>Hendricks</i> .....	<i>Luis Ignacio Alonso</i>
<i>Doctor Patterson</i> .....	<i>Manuel Linares</i>
<i>Agente 1.º</i> .....	<i>Carlos Clavijo</i>
<i>Agente 2.º</i> .....	<i>José Luis Armijo</i>

Apuntador: Manuel Coñizores

Regidor: Francisco Aguilar

Vestuario y Decorados: A. R.-A.

Efectos Especiales: Víctor

**Dirección: ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**

El mobiliario que aparece en escena en esta representación, ha sido gentilmente  
cedido por la Casa de Antigüedades de BLASCO GUERRERO.

Tras la representación de la obra, tendrá lugar un FIN DE FIESTA en el que  
actuarán algunos artistas, miembros de este Sindicato.

Imp. Zambraña P. Atucha, 6-Málaga 1960



**TEATRO ROYAL**  
TELÉFONO 19232

**FIESTAS DE INVIERNO**  
Funciones extraordinarias patrocinadas por el Excmo. Ayuntamiento

**La Compañía A. R.-A.**  
PRESENTA

**EL MIÉRCOLES 25 DE ENERO DE 1961**  
7.30 TARDE 11 NOCHE

**Un trono para Cristy**  
(TOLERADA MENORES)

Comedia, en tres actos, original de JOSE LOPEZ RUBIO

**REPARTO**  
(POR ORDEN DE APARICIÓN EN ESCENA)

Pamela.....	Luisa Les
Señor Pascual .....	Luis Ignacio Alonso
Cristy .....	Angelines Ortega
Doña Reme.....	Rita Doña
El marido .....	Manuel Cañizares.
La mujer .....	Mari Tere Sánchez
Milagros .....	Lolita Ballesteros
D. Julián .....	Adolfo Vega
Angel .....	Antonio Ramón
Du Vanel .....	Mariano Santiago
La gran Duquesa .....	Maruchí Sánchez
El evadido .....	Manolo Linares

Apuntador: Manuel Cañizares. Regidor: Javier Doblas. Maquillaje: Rosa Blake  
Decorados y vestuario: A. R.-A.  
Flores artificiales de la Casa María López, calle Cister.  
Director adjunto: FRANCISCO PUERTA  
Dirección: **ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**

Lunes 4 de Septiembre de 1961 • A las 10 de la noche

*La Compañía A. R.-A. de Málaga, presenta:*

## ¿DONDE VAS ALFONSO XII?

Escenas románticas de la Historia y la Leyenda original de  
Juan Ignacio Lucas de Tena

**REPARTO**  
(por orden de aparición en escena)

Alfonso XII . . . . .	Lola Ignacio Alonso
Isabel II . . . . .	Remedios Lorenzo
Marquesa de Campoblanco . . . . .	Rita Doña
Duque de Sesto . . . . .	Adolfo Vega
Canovas del Castillo . . . . .	Salvador Cobo
Infanta Isabel . . . . .	Susana Lluch
Infanta Luisa Fernanda . . . . .	Victoria Prados
Infanta Catalina . . . . .	Marivi Sánchez
Infanta Mercedes . . . . .	Angelinas Ortega
Duque de Montpensier . . . . .	Domingo Fernández
Pierre . . . . .	Antonio Martín
El Tato . . . . .	Pedro García de Haro
Tirita . . . . .	Rafaelita Avilés
Doña Felisa Antón . . . . .	Enrique Vázquez
Vendedor Francés . . . . .	F. Calle
Subre, Secretario del Gobernador . . . . .	José Marín
Gobernador de Madrid . . . . .	Luis Méndez
Gobernadora de Madrid . . . . .	Aurora Casado
Celstina . . . . .	José M.ª Palomeque
José Ignacio Escobar . . . . .	José Arana
Teniente de Maestre . . . . .	Manuel Canizares
Capitán General de Madrid . . . . .	Benito Loyola

Marles 5 de Septiembre de 1961 • A las 10 de la noche

*La Compañía A. R.-A. de Málaga, presenta:*

## LAS DE CAÍN

de los hermanos Álvarez Quintero

**REPARTO**  
(por orden de aparición en escena)

Tomás . . . . .	Manuel Canizares
Un Guarda . . . . .	Pedro García de Haro
Pepín Castrolejo . . . . .	José Marín
El Trío Cayetano . . . . .	Luis Méndez
Rosalía . . . . .	Angelinas Ortega
Marucha . . . . .	Victoria Prados
D. Segismundo Caín y de la Muela . . . . .	Carlos Cobo
Estrella . . . . .	Marivi Sánchez
Doña Elvira Horcajo de Caín . . . . .	Rita Doña
Fifi . . . . .	María Teresa Pérez
Amalia . . . . .	Rafaelita Avilés
Alfredo . . . . .	Manolo Linares
Marín . . . . .	José Luis Arranz
Emilio Vázquez . . . . .	José M.ª Palomeque

Versario y Escenografía:  
**A. R.-A.**

Regidor: **Aguilar**

Modelo:  
**A. Abril y Mariana**

Apuntador: **Pérez**

Escenador:  
**Taillefer, S. A.**

Director adjunto: **Francisco Puerta**

Dirección: **Angeles Rubio Argüelles**

# TEATRO ROYAL

TELÉFONO 19232

## FIESTAS DE INVIERNO

Funciones extraordinarias patrocinadas por el Excmo. Ayuntamiento

### La Compañía A. R.-A.

PRESENTA

EL VIERNES 27 DE ENERO 1961 7.30 TARDE  
11 NOCHE

# La Estrella de Sevilla

*Teatro Clásico Español. De Lope de Vega*

(TOLERADA MENORES)

### REPARTO

(POR ORDEN DE APARICIÓN EN ESCENA)

El Rey D. Sancho el Bravo .....	Mariano Santiago
D. Pedro de Guzmán, Alcalde Mayor	Manuel Cañizares
Farfan de Rivera, Alcalde Mayor .....	Manuel E. Vilar
Don Arias. ....	Luis Méndez
Don Gonzalo de Ulloa .....	Rafael Ruíz
Fernán Pérez de Medina.....	Eugenio Prados
Busto Tavera .....	Adolfo Vega
Sancho Ortiz de las Roelas.....	Manolo Linares
Estrella Tavera.....	Luisa Les
Clarindo .....	Luis Ignacio Alonso
Natilde.....	Rita Doña
Teodora .....	Maruchí Sánchez
Don Pedro de Caus.....	Antonio Ramón

Caballeros del acompañamiento: Manuel Quintanilla, Miguel Prados  
Antonio del Pino, José A. Sánchez

Apuntador: Sr. Parrita      Regidor: Doblas      Decorados y vestuario: A. R.-A.  
Joyas de la Casa A. Cáceres, de antigüedades      Candeleros de la casa Guerrero-Blasco

Director adjunto: FRANCISCO PUERTA

Dirección: ANGELES RUBIO-ARGÜELLES





## TEATRO ROMANO DE MÁLAGA

SABADO 1 DE JULIO DE 1961

A las 11 de la noche

Representación extraordinaria patrocinada por el  
EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO

Estreno en España de

# «EL DYSCOLOS»

De MENANDRO en versión libre de ALFREDO MARQUERIE

Interpretación de la COMPAÑIA A. R.-A.

Bajo la dirección de ANGELES RUBIO-ARGÜELLES

Supervisión de HUBERTO PEREZ DE LA OSSA

Tercera representación en el TEATRO ROMANO DE MÁLAGA  
desde el SIGLO III

## «EL DYSCOLOS»

REPARTO por orden de aparición en escena:

El Dios Pan .....	Antonio Ocaña
Cherreas .....	Manuel Cañizares
Sostrato .....	Manolo Linares
Pyrrias .....	Luis Ignacio Alonso
Cnemon .....	Salvador Cobo
Myrrina .....	M.ª Luisa García Mañas
Madre .....	Maruchi Sánchez
Ninfa 1.ª .....	Marivi Navarro
Ninfa 2.ª .....	Maite Sánchez
Ninfa 3.ª .....	Lolita Ballesteros
Gorgias .....	Adolfo Vega
Sicon .....	Luis Mendez
Guetas .....	Antonio de Ramón
Simiké .....	Angelines Ortega
Calipides .....	Domingo Fernández

Cortejo, invitados, servidores, etc.



Vestuario: A. R.-A. Máscaras y Afiche de MIGUEL JORGE  
Sonorización en Alta Fidelidad: TAILLEFER, S. A.  
Luminotecnia: INSTALACIONES ELECTRICAS VIGHI

ILUSTRACIONES MUSICALES DEL MAESTRO PERFECTO ARTOLA  
Interpretadas por PROFESORES DE LA BANDA MUNICIPAL



Ayudante de dirección: PANCHO VIVES



Director adjunto: FRANCISCO PUERTA



DIRECCION:  
ANGELES RUBIO-ARGÜELLES

Supervisión:  
HUBERTO PEREZ DE LA OSSA

Imp. Zambrana-Pilo Atocha, 6.-Málaga 1961



**EL AUTOR**

Menandro que nace el 340 antes de J. C. y muere a los cincuenta y dos años.—según cierta versión, ahogado cuando se bañaba en el Pireo—es escritor, filósofo y poeta de noble familia y sobrino del famoso actor Alexis que influyó mucho sobre él, lo mismo que Epicuro, de quien fué primero discípulo y luego seguidor y admirador. La prueba de este aserto se halla en la doctrina que se desprende de sus obras o en las máximas, aforismos y opotegmas de sus personajes. A pesar de sus errores, hay en el epicureismo un carcter espiritualista. Menandro fué elogiado por San Pablo que repitió de él la frase «malas pláticas corrompen buenas costumbres» y también por San Jerónimo y San Justino. Predicador de la bondad humana, de la resignación y la templanza, la benignidad y la compasión hacia los esclavos y los humildes, en las producciones de Menandro se encuentran prodigiosas intuiciones de la Ley Moral y de la compatibilidad del libre albedrío con la predestinación, como por ejemplo, cuando afirma que los Dioses no son los responsables de nuestros actos puesto que nos dieron un carcter —léase alma— capaz de salvarse o de condenarse.

Escribió Menandro más de un centenar de piezas teatrales, inscritas en la órbita de lo que se llamó Comedia Nueva—un paso avanzado sobre la Comedia Antigua y la Media.—Algunas no tuvieron el éxito que sin duda merecían, porque resultaban superiores al nivel del público y porque el autor no cayó nunca en las procacidades y licencias de otros escritores coetáneos. Sin embargo acudió por primera vez a los Concursos Dionisíacos bajo el Arcontado de Filocles, cuando apenas tenía veinte años, con su obra «La Cólera» y obtuvo el Primer Premio. Su forma preferida fué la de los trimetros yámbicos y los tetrametros trocaicos. Sus intuiciones cómicas eran tan poderosas como su invención, su fantasía y su gracia, la trama de sus enredos, tan interesante y bien urdida y tan firme la traza de las psicologías de sus personajes que influyó de modo notorio sobre los autores que le sucedieron y muy en especial sobre los latinos.

Plauto y Terencio tomaron sus argumentos e incluso se apoderaron de piezas enteras suyas para consolidar su fama.

De Menandro sólo se conocían fragmentos, directos o traducidos, y extractos de sus asuntos hasta el hallazgo de «El Dyscolos».

**LA OBRA**

«El Dyscolos» fué hallado hace unos años por el Profesor D. Víctor Martín de la Universidad de Ginebra en el papiro Bodmer IV de la Colección de este nombre. La tradujo al francés y la publicó. E inmediatamente se hicieron versiones de la obra al inglés, alemán e italiano. Al castellano está traducida y reneotipada por el profesor Don Andrés María del Carpio que, con gentileza de la que damos aquí públicas gracias, ha tenido la amabilidad de enviarnos una de las copias.

Sobre la versión francesa y sobre la castellana hemos hecho nuestra versión libre y representable. Respetamos íntegramente el espíritu, el tema, el asunto y la gracia originales. Nuestras modificaciones han afectado en primer lugar a la sustitución de un personaje, «Daos», por «La esposa del protagonista» que en el texto inicial sólo tiene una importancia figurativa pero que aquí cobra voz y relieve. Agilitamos la acción y dimos más desenvolvimiento a determinados papeles, con el fin de repartir el diálogo y de que la pieza es asequible a todos los públicos.

Como nos asaltaba el escrúpulo de la invención o colaboración excesivas con el autor, cuidamos minuciosamente de que nada de lo que dijeran sustancialmente los personajes no hubiera sido escrito por él, a tal fin podemos especificar que las frases injertadas en cada situación proceden de los versos de las siguientes obras menandrinas: «El Héroe», «La Aparición», «La Perintia», «Las Envenenadoras», «El Detestado», «El Campesino», «El Citarista», «La Trasquilada», «La Samia», «El Árbitro», y el «Adulador».

Para los recitados corales nos inspiramos en Anacreonte y en su Oda XXXV.

«El Dyscolos» fué representado en las Fiestas Leneas del 316 antes de Jesucristo. Del papel de protagonista se encargó el famoso cómico griego Aristodemo de Skarphe.

Este tipo central de Menandro trascendió a la «Cortas Rústicas» de Eliano.

**EL TÍTULO** «Dyscolos» en griego significa más que «malhumorado» o «atrabilario», amargado, pesimista, incómodo, o quizás con mayor justeza misántropo, — que es el título alternativo de la obra, pero que no se puede emplear por que induciría a confusión con la tan conocida obra de Moliere —, sin embargo como uno de estos caracteres, es decir el protagonista, resulta «indocil» y «perturbador», que es lo que en castellano quiere decir «díscolo» nos hemos atrevido a llamar «EL DISCOLO» a la obra y al personaje.

Creemos que fonética y literariamente, aunque no de un modo literal, nos hallamos identificados con el original menandrino.

**EL ESCENARIO** Por tercera vez el maravilloso Teatro Romano de Málaga, junto al mar y los jardines y bajo las palpitantes estrellas, va a servir de escenario a una obra maestra de la Antigüedad Clásica. Primero Aristófanes con «Las nubes», luego Terencio con «Formion» y ahora este otro creador y padre del género cómico, el sutil, elegante, glorioso Menandro ha encontrado su ideal plataforma, el amor y la interpretación de la COMPAÑIA A. R. A. y de la Condesa de Berlanga, y los espectadores que si, en las anteriores ocasiones, tanto nos honraron con su asistencia y su presencia, ahora estamos seguros de que tampoco nos faltarán.

ALFREDO MARQUERIE



**Teatro Romano de Málaga**

**Festivales de Teatro Greco - Latino**  
PATROCINADOS POR EL  
**EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO**

Lunes 2 de Julio de 1962, la tragedia  
**“MEDEA”**  
DE EURÍPIDES

Martes 3 de Julio, estreno en España de la comedia  
**“LOS GEMELOS”**  
DE PLAUTO

Versiones representables de ALFREDO MARQUERIE

INTERPRETACION DE LA **COMPAÑIA ARA**

Presenta y dirige ANGELES RUBIO-ARGÜELLES

Supervisión de HUBERTO PÉREZ DE LA OSSA

CUARTA REPRESENTACION EN EL  
**Teatro Romano de Málaga**  
DESDE EL SIGLO III



## MEDEA

REPARTO POR ORDEN DE ACTUACION EN ESCENA

LA NODRIZA . . . . .	M. <sup>a</sup> Teresa Pérez
EL AYO . . . . .	José Luis Arraz
MEDEA . . . . .	Asunción Peña
CREONTE . . . . .	Luis Méndez
JASON . . . . .	Onofre Fraile
EGEO . . . . .	José M. <sup>a</sup> Palomeque
EL MENSAJERO . . . . .	Manuel Emilio Vilar
LOS HIJOS DE MEDEA . . . . .	Ana Mari y José Antonio Navarro Gallego
LAS ESCLAVAS . . . . .	Teresa Peña

## LOS GEMELOS

REPARTO POR ORDEN DE ACTUACION EN ESCENA

BROCHA, parásito de Menecmo I . . . . .	Antonio de Ramón
SYRA, esposa de Menecmo I . . . . .	Angelines Ortega
MENECMO I . . . . .	José Marín
EROTIA . . . . .	M. <sup>a</sup> Luisa Chicano
CULINDRO . . . . .	José M. <sup>a</sup> Palomeque
MENECMO II . . . . .	José Marín
MESENIO, parásito de Menecmo II . . . . .	Manuel Emilio Vilar
ESTAFILA, esclava de Erotia . . . . .	M. <sup>a</sup> Victoria Avilés
VIEJO, padre de Syra . . . . .	Onofre Fraile
DACIO, esclavo de Syra . . . . .	Rafael Ruiz
EL MEDICO . . . . .	Luis Méndez

Esclavos:

Luminotecnia: JUAN HACHO

Vestuario: A. R. - A.

REGIDOR: Francisco Pérez

Decorados: ARA

Ilustraciones musicales del MAESTRO PERFECTO ARTOLA

Interpretadas por PROFESORES DE LA BANDA MUNICIPAL

PRESENTA Y DIRIJE: ANGELES RUBIO - ARGÜELLES

SUPERVISION: HUBERTO PÉREZ DE LA OSSA

IMPRENTA ZAMBRANA 1962

## NOTA SOBRE "MEDEA" DE EURÍPIDES

De las noventa y dos obras que escribió Eurípides solo dieciocho han llegado a nosotros. En el año 445, antes de Jesucristo, los arcontes le concedieron por primera vez un coro. En el 406 murió. Tenía 74 años. Fue hijo de una verdulera - como recuerda con cruel burla Aristófanes - y muy desgraciado matrimonialmente. Su labor cubre más de medio siglo de teatro helénico.

No es difícil encontrar en sus creaciones escénicas el reflejo de su íntima y vital amargura. Eurípides es el gran inventor del drama psicológico, real y humanísimo del cual "Medea" constituye el más patente ejemplo.

En "Medea" nos alejamos del Olimpo para acercarnos a la tierra, ¡y en qué pavorosa dimensión! Eurípides analiza con pasmosa intuición la génesis de lo que Freud llamaría "un complejo de rencor" y de resentimiento. La pasión de Medea no es la de los celos o la del amor propio herido: es el orgullo, la soberbia, la ira, o como apunta la Nodriza, "la vehemencia de un carácter que no puede soportar afrentas, injurias o burlas de su desgracia y prefiere pasar a la historia como criminal parricida antes que como mujer débil y resignada".

Medea, a diferencia de las otras heroínas de las tragedias griegas, no mata a "Jason" su marido, sino a la segunda esposa, a "Creonte", padre de ésta, e incluso a sus propios hijos, porque dejando vivo a "Jason" será aún mayor el castigo que le inflige.

El defecto que muchos comentaristas han achacado a esta obra es el hecho que desde el principio descubra Medea sus propósitos, nos parece a nosotros, por el contrario, uno de los mayores méritos de la obra. No es "lo que va a suceder" la litis trágica que Eurípides plantea. Medea, duda, lucha, vacila, nos descubre nítidamente el proceso íntimo de sus reacciones, el tremendo huracán que en el mal se desata. Y después va desarrollándose ante los ojos y los oídos del espectador el itinerario escalofriante de los medios puestos en práctica para realizar su venganza.

Lo más débil, injustificado y postizo de la "MEDEA" de Eurípides es el coro de mujeres corintias que - osadamente desde luego, pero seguros de que así la pieza gana en verdad y en teatralidad - nos hemos atrevido a suprimir por entero en esta versión representable. Las frases del coro que tenían relación directa con la acción las hemos traspasado a la "Nodriza" y al "Ayo" que así cobran la debida importancia y personifican en una síntesis expresiva la intención que el coro cumplía: oponerse, en la medida de sus fuerzas a los propósitos siniestros de la protagonista y manifestar el horror que desatan sus crímenes.

Para nuestra versión representable hemos cotejado varias traducciones y en especial la antigua y fiel de don Eduardo de Mier, sencilla y directa, sin adiciones innecesarias. Ciñéndonos al concepto y a la palabra de Eurípides hemos empleado todas las combinaciones posibles del endecasílabo de pie quebrado en verso libre o blanco, el pentasílabo del sáfico adónico y en la escena final el anapéstico que creemos se ajusta bien a la dimensión y a las réplicas vivas del diálogo.

Que se nos perdone la vanidad: pero creemos que esta "Medea" sigue "sonando" a Eurípides, a pesar de haber puesto en ella nuestras torpes y pecadoras manos. Su grandeza trágica es de tal índole que nada - ni siquiera esta adaptación un poco audaz - puede menoscabarla.

ALFREDO MARQUERIE



## NOTAS SOBRE "LOS GEMELOS" DE PLAUTO

### EL AUTOR

Marco Accio o Tito Maccio Plauto - apodo este último que equivale a "pies planos" - nace el año 253 antes de J. C. y muere en el 184. Fue autor y actor, sufrió grandes reveses de fortuna y, según Varron, escribió veintiuna comedias, aunque se le atribuyen más de un centenar. Conoció la popularidad y la fama y estuvo mucho mas cerca del gran público de su tiempo que los restantes autores coetáneos. Para la mayoría de sus comedias se inspiró en los griegos, en especial Menandro, Difilo y Filemón, pero dió nueva forma a los asuntos, perfiló caracteres, añadió gracia y fantasía y desenfadó a los temas y se caracterizó, sobre todo, por la riqueza de su lenguaje, por la viveza de sus expresiones y réplicas y por la enorme variedad de la versificación. Los arquetipos de las comedias de Plauto pasaron a la literatura y al teatro universales. Influyó mucho en nuestros clásicos en los italianos como Maquiavelo y Ariosto, en los ingleses como Shakespeare, en los franceses como Molière. A pesar de la inverosimilitud de sus fábulas o de los excesos realistas de muchas de ellas - defectos propios de la época - Plauto es, con Terencio, el maestro indiscutible del teatro latino.

### LA OBRA

"Los Gemelos" (Menaechmi) guardan por su título y su tema, un gran parecido con obras de Antifanas, Anaxandridas, Aristófanes, Xenarca, Alexis, Eufron y Menandro y también con "Anfitrión" del propio Plauto. Lo mas probable es que se apoyara en todas o en algunas de ellas para componer, con el asunto y las situaciones, una pieza enteramente nueva en que se explota con enorme comicidad el parecido exacto de dos hermanos mellizos y los equívocos a que da lugar. La simplicidad de los resortes empleados y la multiplicidad de los efectos logrados, la unidad de la acción, y su vivacidad creciente, el relieve no solo de los personajes principales sino también de los episódicos, son otros tantos méritos indiscutibles de "Los Gemelos", una gran farsa de intriga y de rosa. Ninguna obra ha sido tan imitada como esta en el mundo, desde Shakespeare o Regnard o Goldoni hasta Tristan Bernard, Sacha Guitry o Anciaux, pasando por infinidad de comedias, dramas, operetas, revistas y cintas cinematográficas basadas en el mismo asunto.

### LA VERSION

Para escribir esta versión representable hemos tenido a la vista el texto latino, con su fabuloso aparato erudito y crítico, publicado por la "Collection des Universités de France" bajo el patronato de la Asociación Guillaume Bude, con la traducción francesa de Alfred Ernout y algunas traducciones españolas de conveniente cotejo, como, por ejemplo, la muy conocida de Martín Robles. Procuramos conservar la naturalidad del lenguaje con su desenfadada soltura de expresión trasladada a las oportunas y asequibles equivalencias. Atenuamos algún vocablo demasiado crudo para no herir los oídos de los espectadores y, como en otras de nuestras adaptaciones, nos permitimos agilizar el diálogo y el movimiento para acercar lo mas posible la obra al público de nuestro tiempo.

El desenlace es el mismo que ideó Plauto, pero en las escenas que le preceden hemos evitado que los dos hermanos gemelos aparezcan al mismo tiempo sobre el tablado, primero por la dificultad de encontrar sospechas de que a partir del verso 1060 del texto original existen interpolaciones de mano ajena a la del autor, como lo prueban muchas repeticiones innecesarias del diálogo que lógicamente no hacen falta ninguna.

### EL ESCENARIO Y LOS INTERPRETES

De nuevo el maravilloso Teatro Romano de Málaga y el dosel de sus palpitantes estrellas acogen la obra de un Clásico de la Antigüedad Latina que seguramente puso aquí en pie a estos mismos personajes hace mas de veintidos siglos. Nuestra emoción no es para descrita. El prodigio se debe una vez al entusiasmo y al tesón y a la finura artística de la Condesa de Berlanga y de los magníficos actrices y actores de A. R.-A. así como a la protección que generosamente nos presta la Corporación Municipal. Despues de haber resucitado "Las Nubes" de Aristófanes, "Formión" de Terencio, y "El Díscolo" de Menandro, queremos que cobre nueva vida "Menaechmi" de Plauto. Ayudadnos, vosotros, espectadores, con gentil asistencia y benevolencia. Y gracias por adelantado.

ALFREDO MARQUERÍE



# Salón de Actos de la Casa de la Cultura

La Compañía A. R. & A.  
y Alumnos de la Academia A. R. & A.

Ofrecen el Sábado Santo, día 21 de Abril  
a las 8.30 de la tarde

## El Heredero del Cielo

Auto de Lope de Vega

Reparto por orden de actuación

El Amor Divino . . . .	Victoria Avilés
El Amor al Próximo . .	Leovigildo García
El Labrador Celestial . .	Onofre Fraile
El Sacerdocio Hebreo . .	José Marín
El Pueblo Hebreo . . . .	M. <sup>a</sup> Luisa Chicano
La Idolatría . . . . .	Asunción Peña
El Coro . . . . .	Angelina Ortega
Isaías . . . . .	José Luis Arranz
San Juan Bautista . . . .	Manuel Cañizares
Jeremías . . . . .	Francisco Puerta
El Heredero : . . . . .	Juan Bacho
El Pueblo Gentil . . . .	M. <sup>a</sup> Teresa Pérez

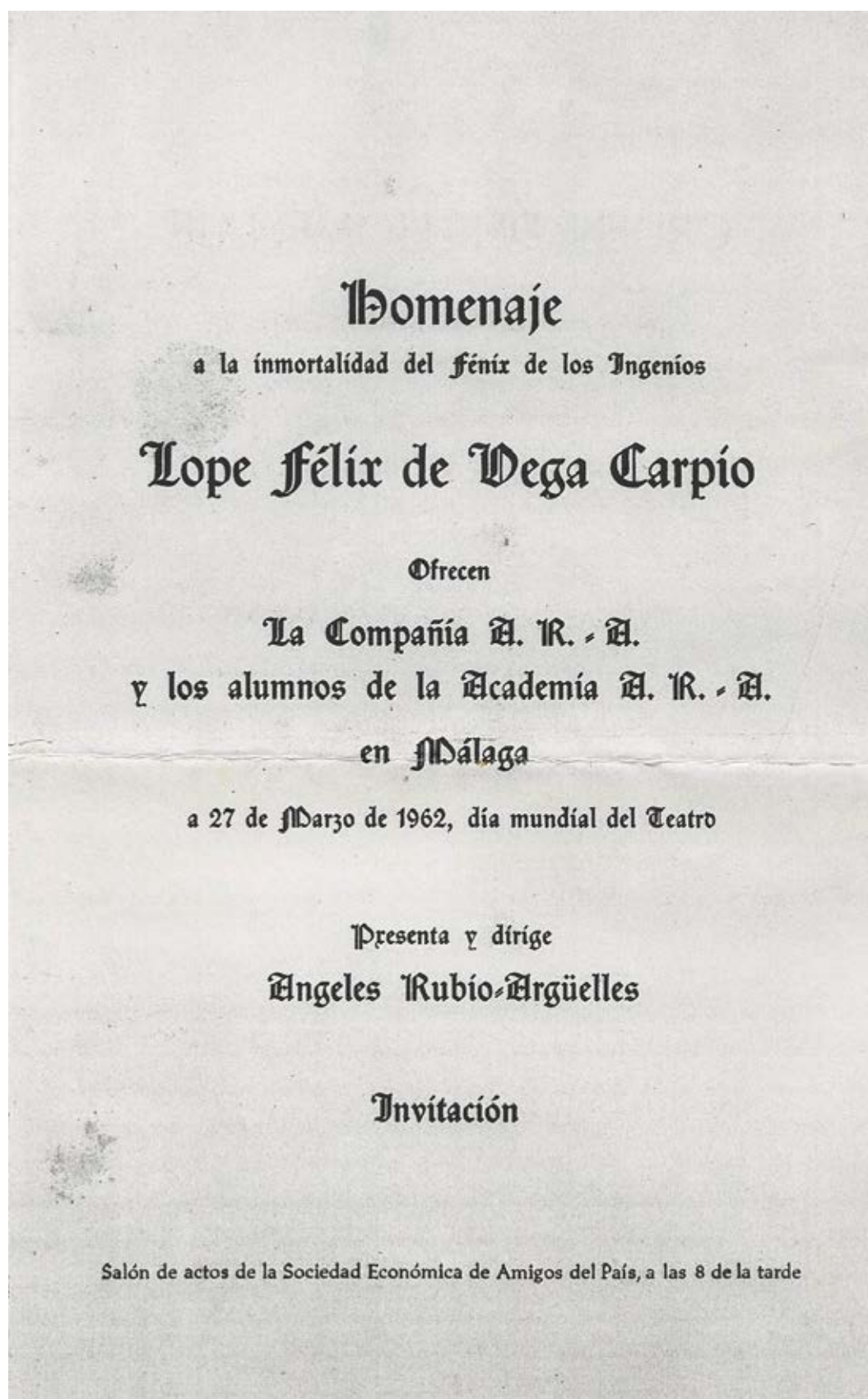
Presenta la obra: Juan Bacho

Director adjunto: Francisco Puerta

Dirección:

Angeles Rubio-Argüelles

Imp. Zambrana. Pasillo Atocha, 6 - Málaga 1962





ORDEN DEL HOMENAJE		
PRESENTACIÓN: ANGELES RUBIO-ARGÜELLES		
NARRAN: FRANCISCO PUERTA Y JUAN HACHO		
OBRAS DEL FÉNIX Y SUS INTERPRETES		
Por orden de actuación		
"EL CASTIGO SIN VENGANZA"		
Cassandra .....	ANGELINES ORTEGA	(Escena del acto segundo)
Federico .....	LEOVIGILDO GARCÍA	
Duque .....	LUIS URREA	(Escena del acto tercero)
Aurora .....	M.ª TERESA PÉREZ	
"LA DAMA BOBA"		
Fines .....	VICTORIA AVILÉS	(Escena V del acto primero)
Celia .....	M.ª LUISA CHICANO	
Nise .....	M.ª TERESA PÉREZ	
Maestro .....	JOSÉ MARÍN	
"PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA"		
Castilla .....	ANGELINES ORTEGA	(Escena IX del acto primero)
Peribáñez .....	ADOLFO VEGA	
Comendador .....	LUIS URREA	(Escena XII del acto segundo)
Pedro .....	ADOLFO VEGA	(Escena XVI del acto segundo)
LA MUERTE DE SANTIAGO		
Don Bernardo .....	JOSÉ MARÍN	(Escena II del acto primero)
Doña María .....	M.ª LUISA CHICANO	
María .....	ASUNCIÓN PEÑA	(Escena del acto segundo)
"FUENTE OVEJUNA"		
Esteban .....	JOSÉ LUIS ARRANZ	(Escena I del acto tercero)
Regidor .....	LEOVIGILDO GARCÍA	
Juan Rojo .....	ANTONIO DE RAMÓN	
Laurencia .....	M.ª LUISA CHICANO	
"LA ESTRELLA DE SEVILLA"		
El rey .....	JUAN HACHO	(Escena V del acto segundo)
Busto .....	ADOLFO VEGA	
Estrella .....	ASUNCIÓN PEÑA	(Escena III del acto tercero)
Ortiz de Roelas .....	JUAN HACHO	(Escena IX del acto primero)
Tavera .....	ADOLFO VEGA	
Estrella .....	ASUNCIÓN PEÑA	(Escena VIII del acto tercero)
Sancho .....	ANTONIO DE RAMÓN	
Lecture del mensaje de JEAN COCTEAU		
por Francisco Puerta, director adjunto de la Compañía A. R.-A.		
Vestuario: Luminotecnia A. R.-A.		
Regidores: F. Marco y J. M. Hernández		
Dirección: ANGELES RUBIO-ARGÜELLES		

## «LOS COMENDADORES DE CORDOBA»

Drama en tres actos dividido en seis cuadros original de LOPE DE VEGA.

### SITUACION DE LOS CUADROS

#### ACTO 1.º

Cuadro 1.º: En el campamento del Rey, en Granada.

Cuadro 2.º: En casa del Veinticuatro, en Córdoba.

#### ACTO 2.º

Cuadro 1.º: En casa del Veinticuatro, en Córdoba.

Cuadro 2.º: En el Palacio Real de Toledo.

#### ACTO 3.º

Cuadro 1.º: En casa del Veinticuatro, en Córdoba.

Cuadro 2.º: En el Palacio Real de Toledo.

### REPARTO

(por orden de aparición en escena)

D. Jorge Solier, Comendador .....	ANTONIO DE RAMON
D. Fernando Solier, Comendador .....	LEOVIGILDO GARCIA
Galindo .....	JOSE MARIN
El Rey, don Fernando el Católico .....	JUAN HACHO
Hernán Pérez del Pulgar .....	RAFAEL RUIZ
Garcilaso de la Vega .....	JOSE M.ª PALOMEQUE
Un Paje .....	M.ª TERESA PEREZ
Otro Paje .....	ELENA AVILES
D. Fernán Alfonso, Veinticuatro de Córdoba .....	ONOFRE FRAILE
Doña Ana .....	ANGELINES ORTEGA
Doña Beatriz .....	ASUNCION PEÑA
Esperanza .....	M.ª LUISA CHICANO
Rodrigo .....	JOSE LUIS CASANOVA
Antonia .....	M.ª VICTORIA AVILES
Luis .....	FRANCISCO MARCO
Medrano .....	EUGENIO PRADO
Caballeros y séquito.	

Regidores: FRANCISCO PEREZ - JOSE M.ª HERNANDEZ

Decorados: ARA - Vestuario: ARA

Luminotecnia: JUAN HACHO

Ayudante de Dirección: ONOFRE FRAILE

Presenta y dirige  
ANGELES RUBIO-ARGÜELLES

TELÉFONO 19232

Funciones de 7.30 tarde y 11 noche

◆◆◆◆◆

LA COMPAÑIA A R A

# DON JUAN TENORIO

de DON JOSE ZORRILLA

DIRECCION

Angeles Rubio - Argüelles

# DON JUAN TENORIO

---

## REPARTO

---

por orden de aparición en escena

Don Juan Tenorio .....	<i>Onotre Fraile</i>
Buttarelli .....	<i>Francisco Pérez</i>
Ciutti .....	<i>José Marín</i>
Don Gonzalo .....	<i>Francisco Martín</i>
Don Diego .....	<i>Oscar Romero</i>
Capitán Centella .....	<i>Antonio de Ramón</i>
Avellaneda .....	<i>Rafael Ruiz</i>
Don Luis Mejía .....	<i>Leo Vilar</i>
Alguacil 1.º .....	<i>Francisco Marco</i>
Alguacil 2.º .....	<i>José Salas</i>
Doña Ana de Pantoja .....	<i>María Teresa Pérez</i>
Lucía .....	<i>Angelina Ortega</i>
Brígida .....	<i>Asunción Peña</i>
Abadesa .....	<i>María Luisa Chicano</i>
Inés de Ulloa .....	<i>Victoria Avilés</i>
Hermana Tornera .....	<i>María Zerpe</i>
Escultor .....	<i>José Luis Arranz</i>

Caballeros, máscaras, sombras.

Regidores *Francisco Pérez, José Luis Arranz*

Vestuario, decorados, luminotecnia: *ARA*

Dirección *ANGELES RUBIO-ARGÜELLES*

---

+ + + + + TITULOS DE LOS ACTOS + + + + +

Acto 1.º Libertinaje y escándalo - Acto 2.º Destreza

Acto 3.º Profanación - Acto 4.º El Diablo a las puertas del Cielo

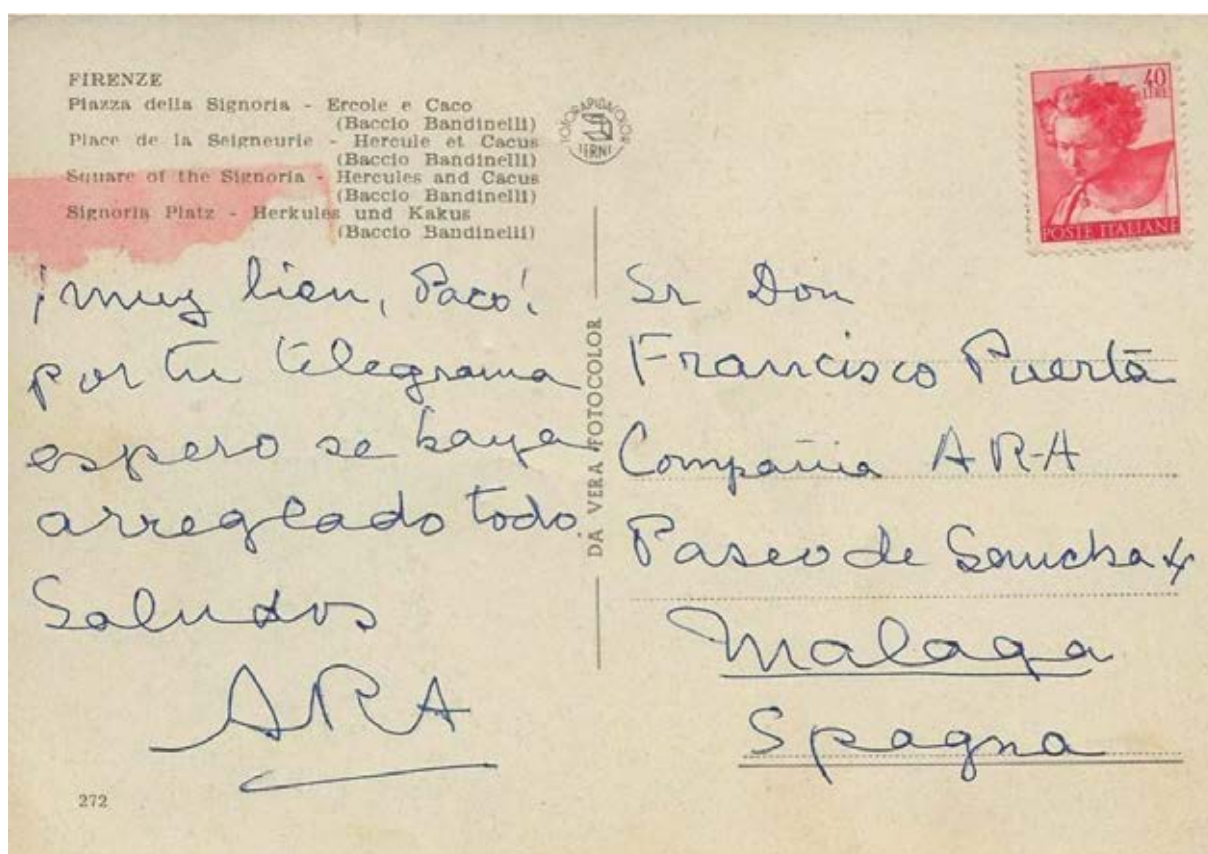
Acto 5.º La sombra de D.ª Inés - Acto 6.º La estatua de D. Gonzalo

Acto 7.º Misericordia de Dios y Apoteosis del Amor.

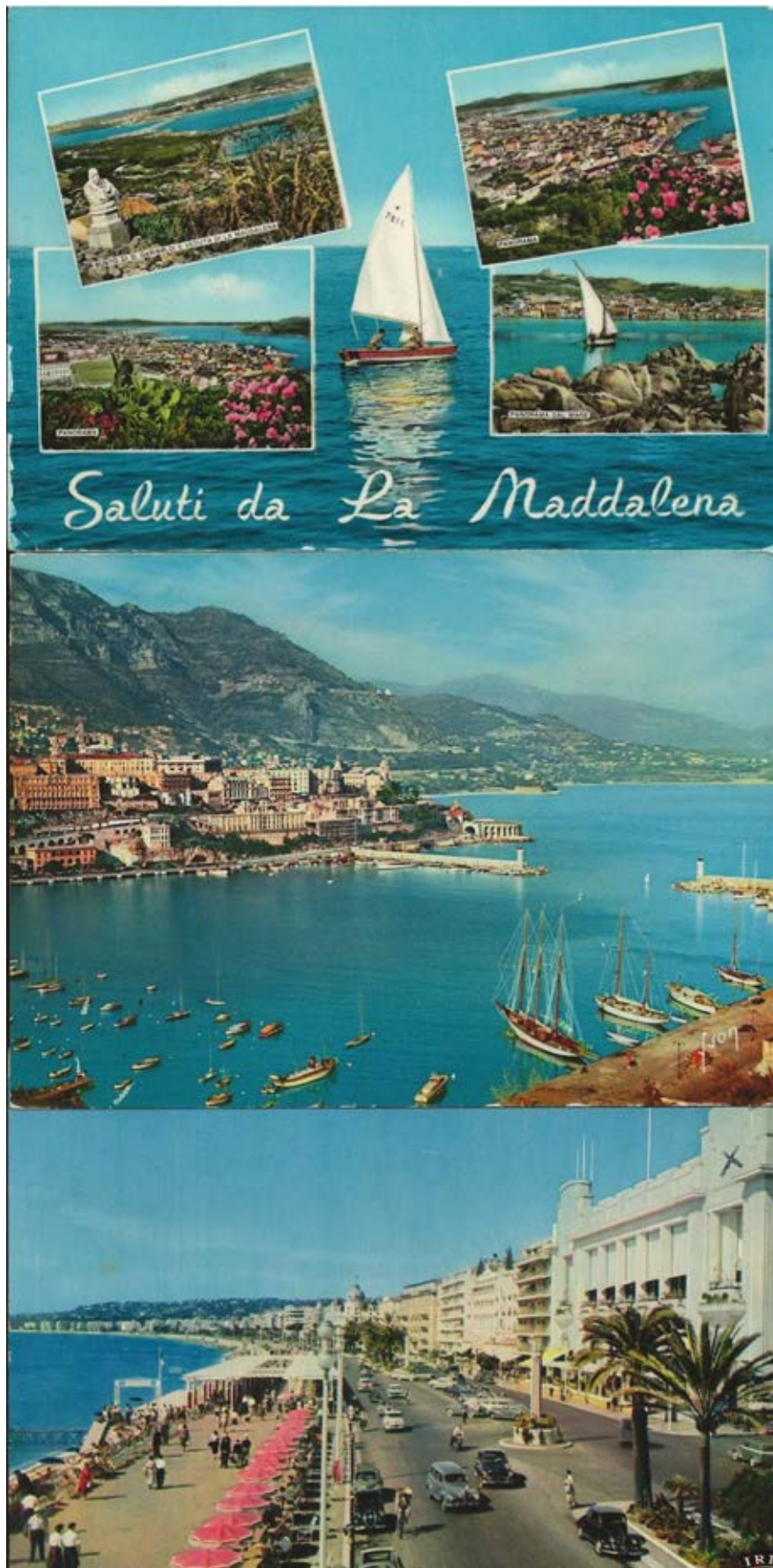
---

Imp. Zambrana.-P. Aloña, 8.-Málaga 1993















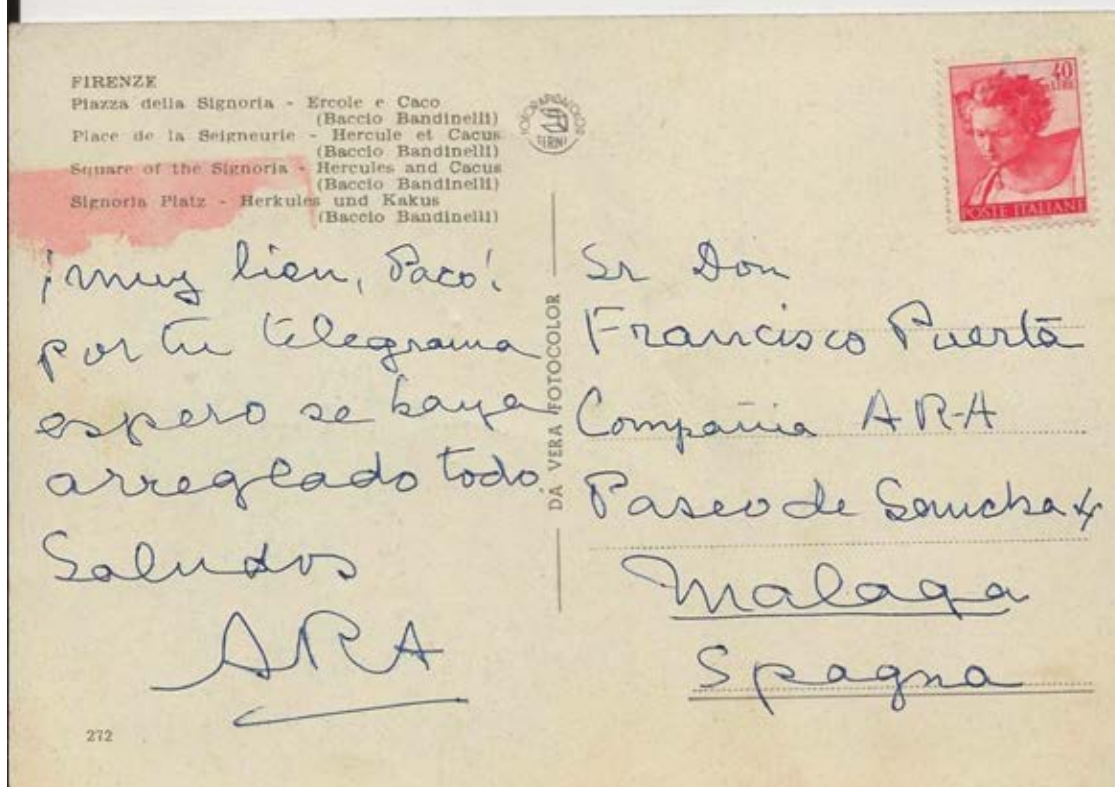
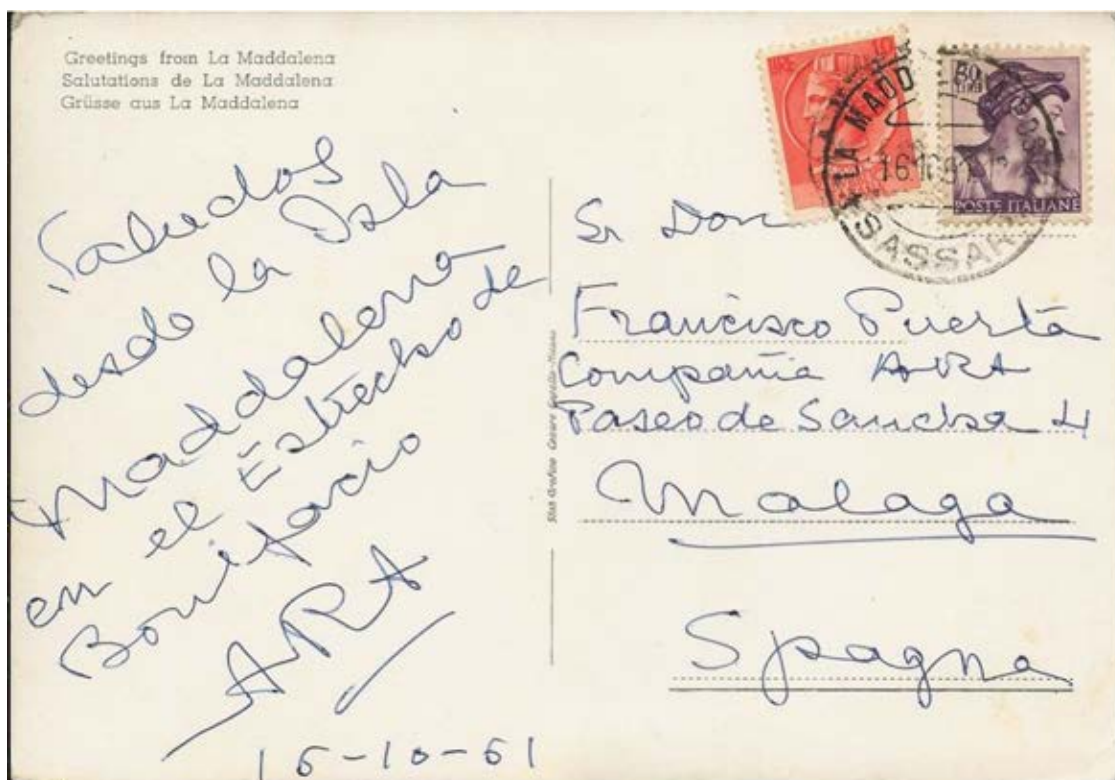














AVTO SACRAMENTAL  
**EL GRAN MERCADO  
DEL MUNDO**



LO ESCRIBIÓ  
**DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**  
Y LO REPRESENTA EL  
**TEATRO ESPAÑOL UNIVERSITARIO**  
EN LAS FIESTAS  
DEL  
**SANTÍSIMO CORPUS CHRISTI**  
DEL AÑO SANTO DE  
M C M L

## *El Alcalde de Málaga*

### *Saluda*

a Don Francisco Vazquez y Irua.  
y tiene el honor de invitarle a la representación por el T. E. U. de Málaga del Auto Sacramental de Don Pedro Calderón de la Barca, intitulado

" EL GRAN MERCADO DEL MUNDO "


que tendrá lugar, organizada por la Comisión Municipal de Fiestas, el día 9 de los corrientes a las once de la noche en la puerta principal de la Santa Iglesia Catedral.

*José Luis Estrada Segalerra*

aprovecha gustoso esta ocasión para reiterarle el testimonio de su más distinguida consideración.

Málaga 7 de Junio de 1950.



**VI ASAMBLEA**  
*Otorinolaringológica Andaluza*  
MALAGA  


**RECITAL DE POESIAS**  
a cargo de  
**FRANCISCO JAVIER PUERTA DE LAS DOBLAS**  
El día 6 de Abril de 1956, en el Palacio de la Cultura  
a las 6.30 de la tarde

PROGRAMA

I

Las seis muchachas tras el mirador Castilla Triptico de la bien casada Sonatina El Billete Así se llega En el «meeting» de la Humanidad Anoche cuando dormía Romance en A.	A. Foxá M. Machado A. Hauptold Gay Rubén Darío José M. <sup>a</sup> Pemán G. de Chavarri J. Benavente M. Machado Pedro Cuyás
--	--

II

Las Campanas de Castilla Conversión La Cadena Diligencia de Carmona Pepe Luis Vázquez El Niño de la Palma La sangre derramada	F. Mendizábal Frances Angermayen A. Marquerie F. Villalón R. Duyos Rafael Alberti F. García Lorca
---	---

SALGADO.-MÁLAGA





## Asociación de Antiguos Alumnos Maristas de Málaga

### *Programa del acto organizado por esta Asociación con motivo de la 11 Asamblea General*

1.º—Actuación de la Estudiantina del Colegio, bajo la dirección del H. Tomás

2.º—Actuación del grupo de Danzas "Bazar" de la Sección Femenina, que interpretará Verdiales de Cártama, Fandangos en tresillo, Verdiales de los Montes, Jota, Malagueñas y Fandangos de la Sierra.

3.º—Representación por el cuadro artístico de la Asociación de Antiguos Alumnos Maristas de la farsa humorística en 3 cuadros, original de don Enrique Jardiel Poncela, "El Cadáver del Sr. García", con arreglo al siguiente reparto:

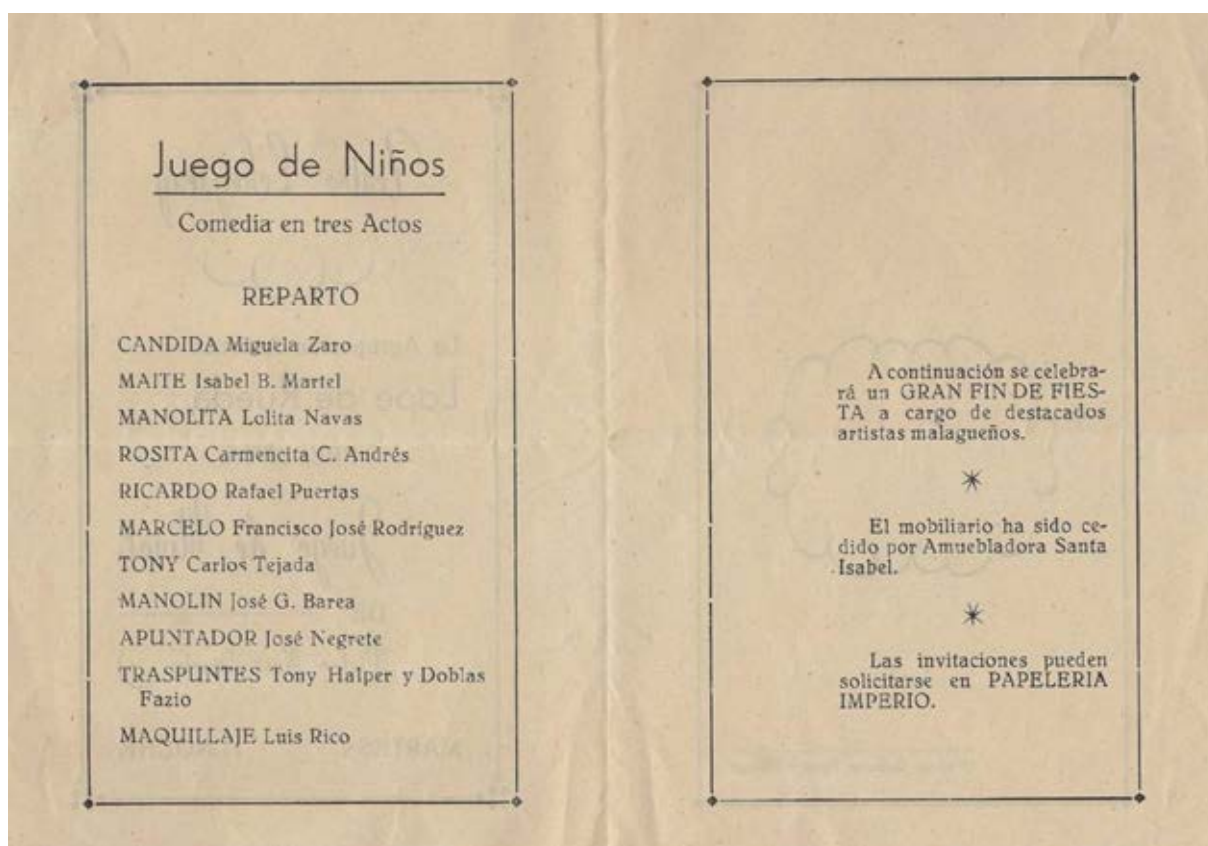
HORTENSIA ..... María Teresa Laguno  
 DELFINA ..... Charo Féliz Martínez-Barranco  
 RAMONA ..... M.ª del Carmen Cuevas Martín  
 EL JUEZ ..... Juan J. Lorenzaes Huelin  
 EL FORENSE ..... Fernando Melgar  
 ABELARDO ..... Rafael Calderón

SEBASTIAN ..... Eugenio Chicano  
 HIPO ..... José Manuel Gómez Picó  
 MIRABEAU ..... Luis Méndez  
 SUAREZ ..... Eduardo Márquez  
 DAMIAN ..... Francisco de Jodra Cano  
 EL SECRETARIO ..... Juan Márquez Gemar  
 EL CADAVER ..... Enrique Campos Santos  
 APUNTADOR José Noblejas Gutiérrez  
 MOBILIARIO de Herederos de Juan Alonso  
 DIRECTOR Francisco Puertas de las Doblas

4.º—Segunda actuación del grupo "Bazar", que interpretará Sevillanas, Bulerías, Zapateado, Panaderos, peteneras y Fandangos de Huelva.

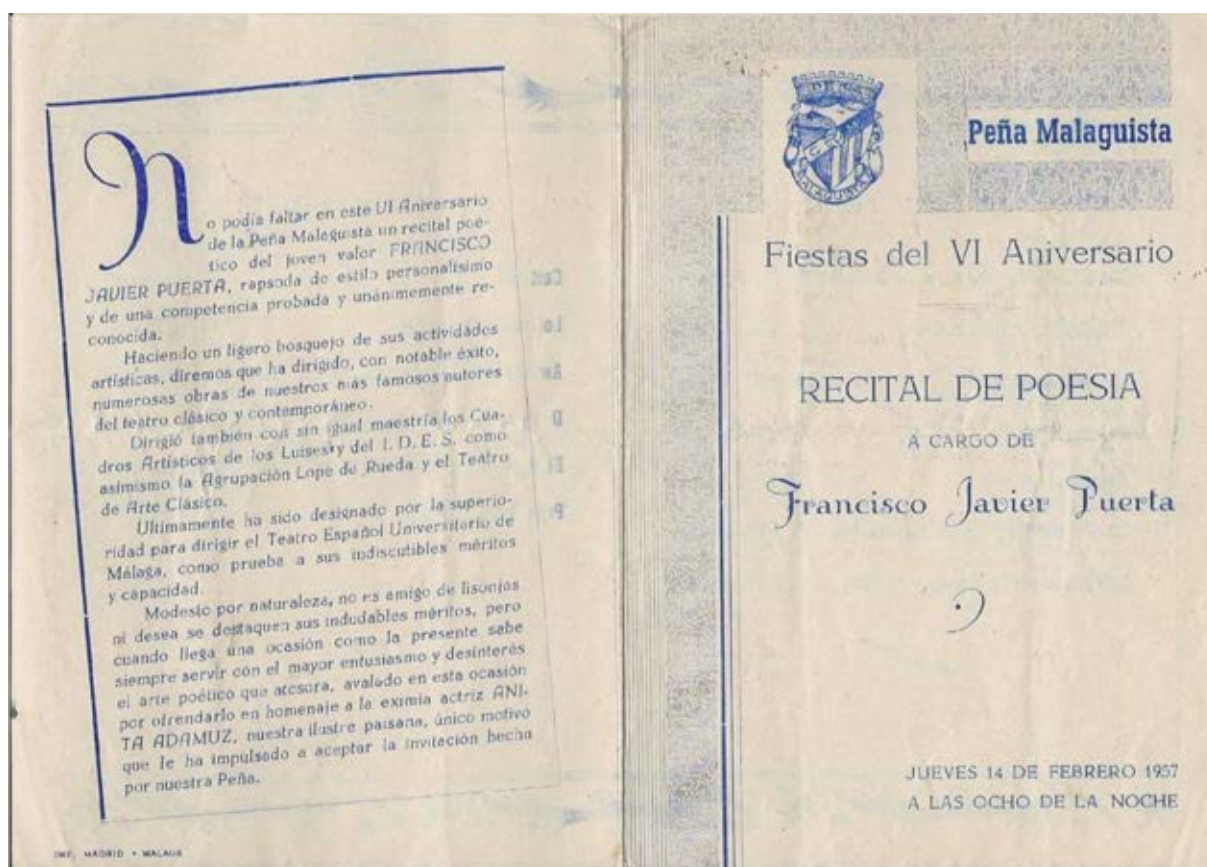
En el Salón del Conservatorio Oficial de Música.  
 El domingo día 30 de Diciembre de 1956.  
 A las siete de la tarde.

Este programa sirve de invitación para un Antiguo Alumno y familiares que le acompañen.

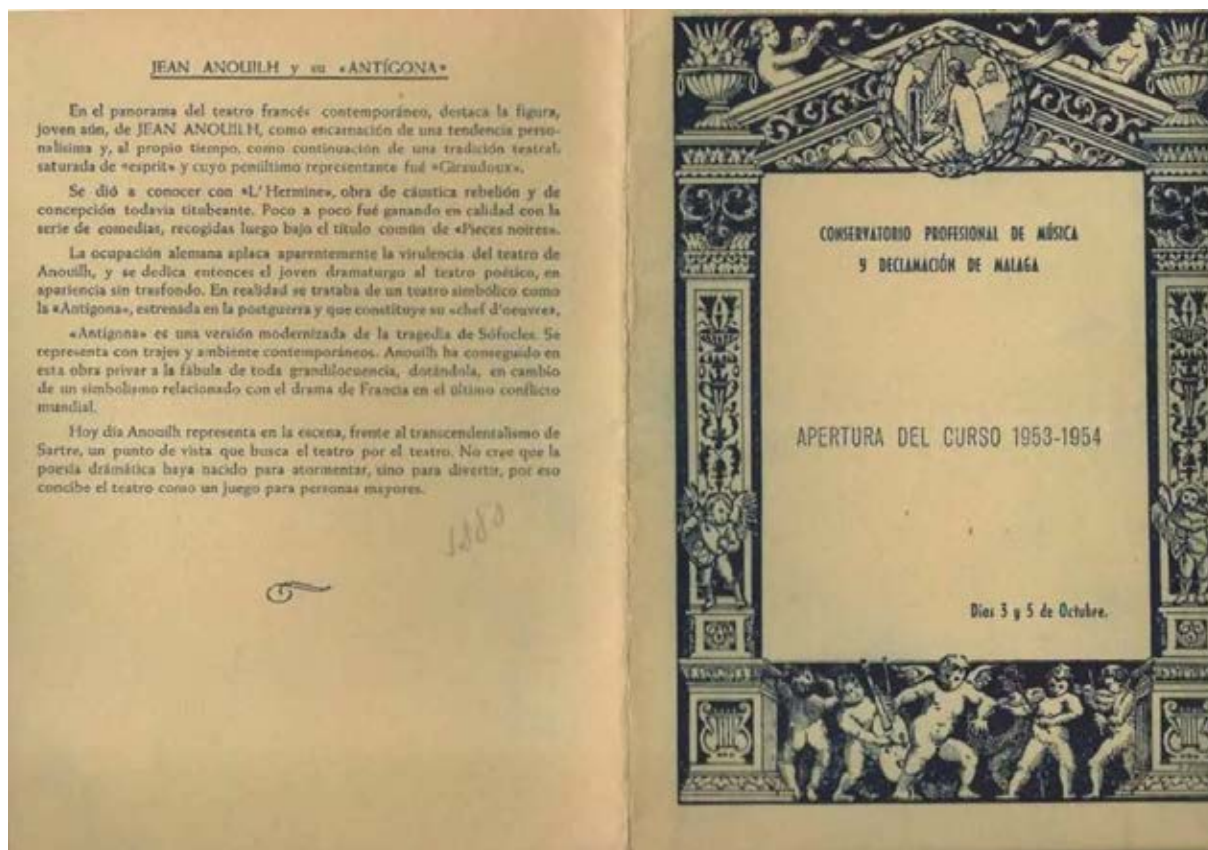












**DÍA 3**

A las nueve de la mañana, en la Capilla del Centro, MISA DEL ESPÍRITU SANTO, que oficiará el Profesor de Religión, Muy Ilre. Sr. Canónigo de la Sta. Iglesia Catedral, D. Francisco Márquez Artacho.

A las siete y media de la tarde, en el salón de Conciertos, acto académico con arreglo al orden que se detalla:

Memoria del curso 1952-53  
Entrega de Premios.  
Apertura de Curso.  
Concierto por la Orquesta del Conservatorio con arreglo al siguiente programa:

Preludio . . . . . Bach  
Concierto grosso n.º 8 . . . . . Hindell  
I Allemande  
II Grave  
III Andante allegro  
IV Siciliana  
V Adagio  
VI Allegro  
Serenata en sol . . . . . Mozart  
I Allegro  
II Romanza  
III Minueto  
IV Rondó

R. R.

**DÍA 5**

A las siete y media de la tarde, en el Salón de Actos

Representación de la pieza dramática, en dos actos y prólogo, de JEAN ANOUILH

## ANTÍGONA

**DRAMATIS PERSONAE**  
(por orden de aparición en escena)

El Prólogo . . . . .	Miguel Luis Juli Guardiola
Antígona . . . . .	Sally González Alarcón
La Reina . . . . .	Mercedes Doña Medina
Nodriza . . . . .	Rita Doña Medina
Ismene . . . . .	Mª del Carmen Godino Muñoz
Hemón . . . . .	Rafael Puertas de las Doblas
Creonte . . . . .	Juan Bta. Ocaña Ocaña
Pajecillo . . . . .	Andrés Oliva García
Guardia primero . . . . .	Gabriel Godino Muñoz
Guardia segundo . . . . .	Miguel Barea
Guardia tercero . . . . .	Pedro L. Cantalejo
El Coro . . . . .	Miguel Luis Juli Guardiola
El Mensajero . . . . .	Florentino Rosaleny García
Apuntador . . . . .	Miguel Godino Muñoz
Traspuentes . . . . .	Fco. José Rodríguez y Diego Gómez Calvera

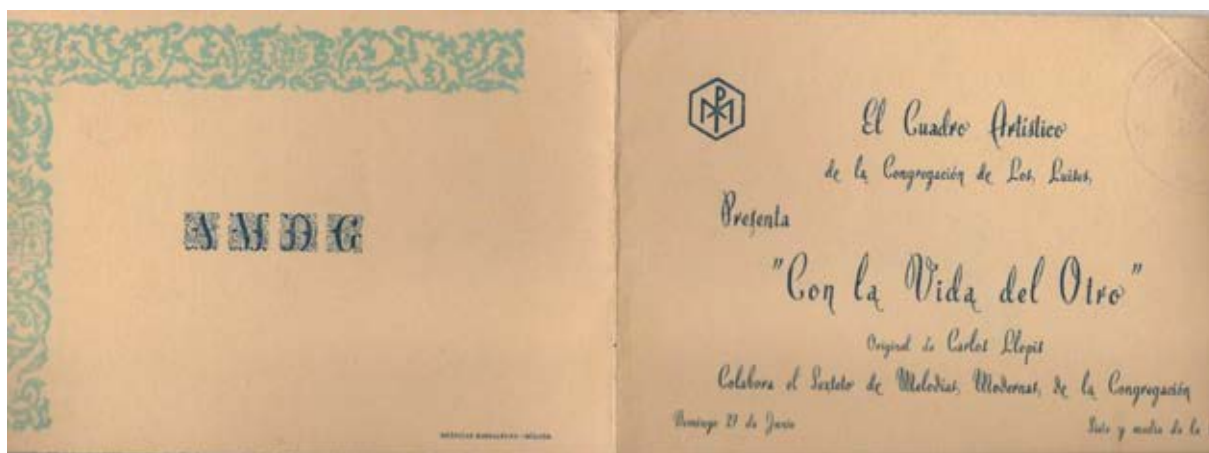
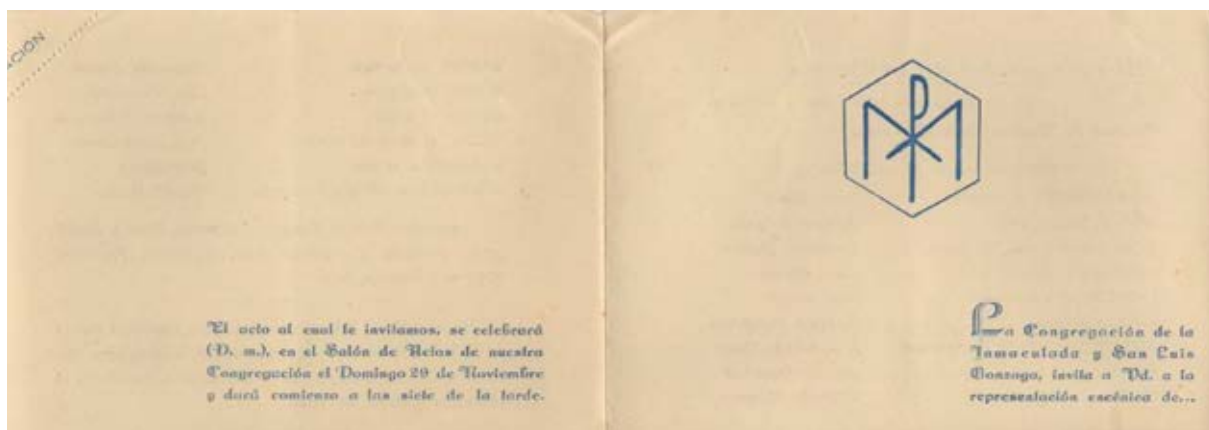
Las intervenciones musicales estarán a cargo de miembros de la Orquesta del Conservatorio.

Luminotecnia: Cristóbal Velasco

Muebles: Manuel Ilasco.

NOTA IMPORTANTE: Las invitaciones para los actos de los días 3 y 5, dada la escasa afluencia del Sr. de Actos, podrán recogerse en la Secretaría del Centro, donde igualmente se podrán hacer las inscripciones para el "Grupo Amigos del Teatro", advirtiéndose que no se permitirá la entrada a la representación de "Antígona", a los menores de 18 años.







### Profesorado

Las clases de canto son dadas por la directora y fundadora.

Las clases accesorias corren a cargo de cultos y competentes profesores que, compenetrados de la utilidad de esta Academia tanto para nativos como para extranjeros, han prestado su valioso concurso, con honorarios rebajados al mínimo, para hacerlos mas asequibles a todos los alumnos.

Entre este profesorado se encuentra el Médico laringólogo, cuyo previo asesoramiento científico es exigido por este Centro de Canto, a fin de estudiar la conformación laríngea de cada discípulo, y por ella, aplicar con conocimiento de causa la enseñanza que cada voz requiere; consiguiéndose adelantos prodigiosos y seguros.

### Fín de estas palabras

La voz bien educada se conserva hasta muy avanzada edad, y es garantía de salud; por cuanto, los estudios constituyen una formidable gimnasia fortalecedora de todo el sistema respiratorio y fonético.

«Ningún ejercicio torácico igual al Canto practicado según verdadero arte musical, que es Arte fisiológico». (José de Letamendi). Así, en los deportes: tennis, fútbol, natación, alpinismo, atletismo, boxeo, etc., la gimnasia del canto tiene un poder inmenso de resistencia.

Necesitan de la educación de la voz:

- 1.º Los numerosos cantantes profesionales que no tienen hecha la impostación de la voz.
- 2.º Los aspirantes a cantantes profesionales y los «amateurs».
- 3.º Los locutores de radio, recitadores, rapsodas y charlistas.
- 4.º Los actores y actrices.
- 5.º Los que deseen mejorar el metal de su voz para hacerla más socialmente agradable y atractiva.

Lema de la Academia:

*"Cantare amantiss est"* (San Agustín)

### ACADEMIA DE CANTO "SANTA CECILIA"

fundada por

Luisa Elena Betés

Profesora titular :: Primer Premio :: Concertista

En Málaga el 22-XI-1954

Domicilio provisional: ARCO, 22

### Exposición

MÁLAGA, por su densa población y cultura, debe dar un elevado porcentaje de alumnos de canto, que las estadísticas no registran.

Tal carencia de alumnos implica, correlativamente, igual ausencia de profesores en idéntica proporción negativa, sin los cuales, y debidamente remunerados, no es posible efectuar labor educacional positiva y permanente.

Nuestros gobernantes no cesan de estimular las iniciativas de la acción privada para que coadyuve con la oficial del Estado, en todas las actividades, a fin de llevar a la Nación el más alto grado de florecimiento.

Esta Academia viene, pues, a cumplir un deber aportando su grano de arena en la múltiple y gigantesca labor de la Enseñanza, ofreciendo su modesto esfuerzo y poniéndose a disposición de todos; esperando de los málagaños —tan amantes de sus tradiciones— presten su concurso, pasando a probar sus voces (que de abolengo son preciosas) educándolas con la brillantez y el encanto musical, bien para deleite íntimo y familiar cultivando tan bella manifestación del Arte, o mejor para que surjan cantantes magníficos que den gloria y honor a Málaga y a España.

### El canto, fisiológicamente

Tienen los seres humanos—como las aves cantoras—una necesidad fisiológica de cantar en momentos de bienestar, alegría y aun de pesadumbre; especie de válvula de escape que hace brotar de los labios una canción espontánea como acuden las lágrimas a los ojos en un instante de supremo dolor o de efusiva alegría.

Colectivamente, el canto une a los hombres para expresar, al unísono, afinidades del sentimiento y de la voluntad. En lo religioso, en lo militar, en los himnos que personifican a cada nación, en el folklore de cada región, es el canto la más cálida expresión y el más

apretado lazo de confraternidad, identificación, comprensión y amor.

Sin embargo, qué pocos saben cantar!...

### El canto, pedagógicamente

Sabido es que la primera Academia que registra la Historia del Canto tuvo su cuna en Grecia, y no precisamente para cantar, sino para enseñar a los oradores el modo de emitir las palabras, a fin de librarse de la afonía que les acometía al forzar la voz en aquellos coliseos y plazas públicas donde actuaban.

El efecto inmediato de apoyar la voz en su lugar adecuado y no en la garganta produce la facilidad, claridad y sonoridad de las palabras —cual recitados musicales— ausencia de ronqueros o inflamaciones, mayor longitud de onda por más riqueza de timbre, y mayor dulzura de la voz por pureza de sonido; todo lo cual comunica al orador más desenvoltura y belleza a su elocuencia, y más influencia persuasiva, atractiva y convincente.

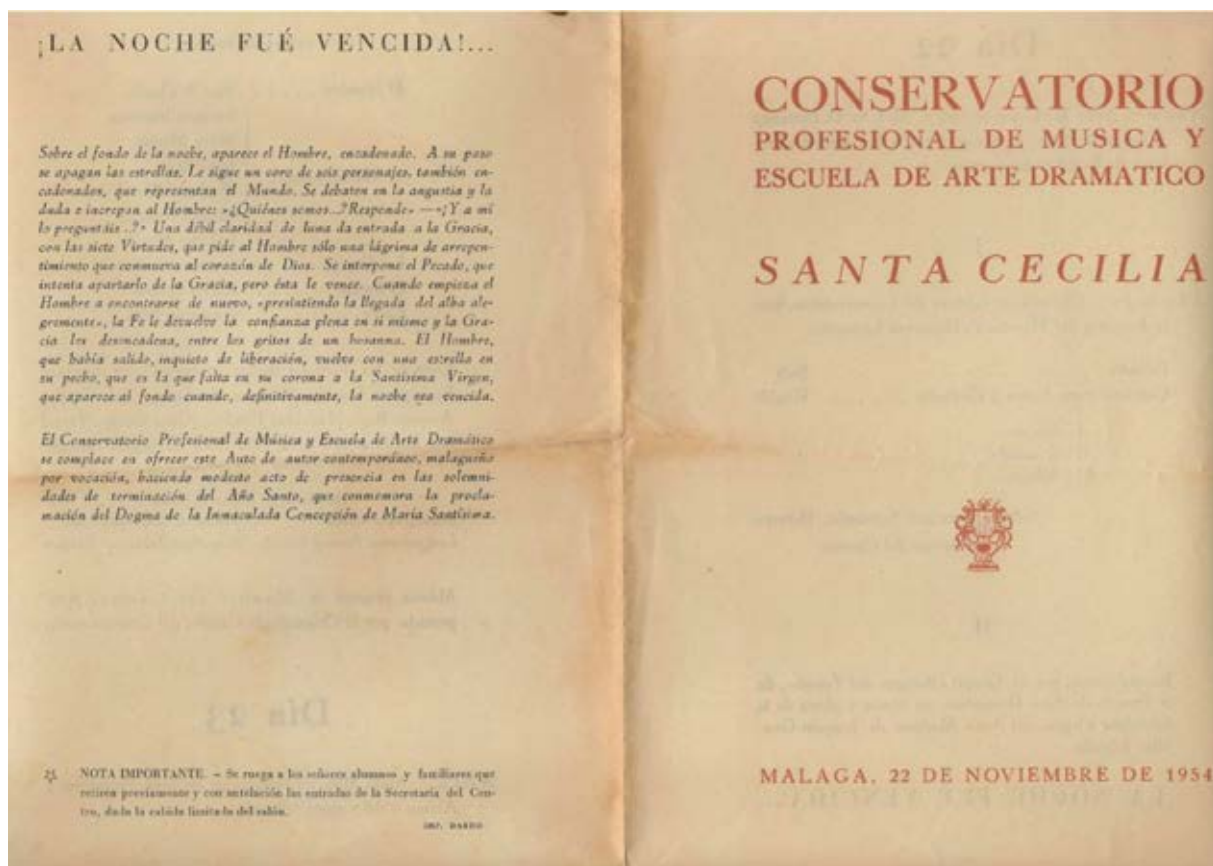
Aplicada igual enseñanza a los cantantes en la emisión de las notas, pronto adquieren el dominio del aparato fonético por la *impostación de la voz*, la cual llega a alcanzar un desarrollo en volumen y extensión insospechados; siendo el más sorprendente el propio discípulo que ignoraba poseer tales facultades.

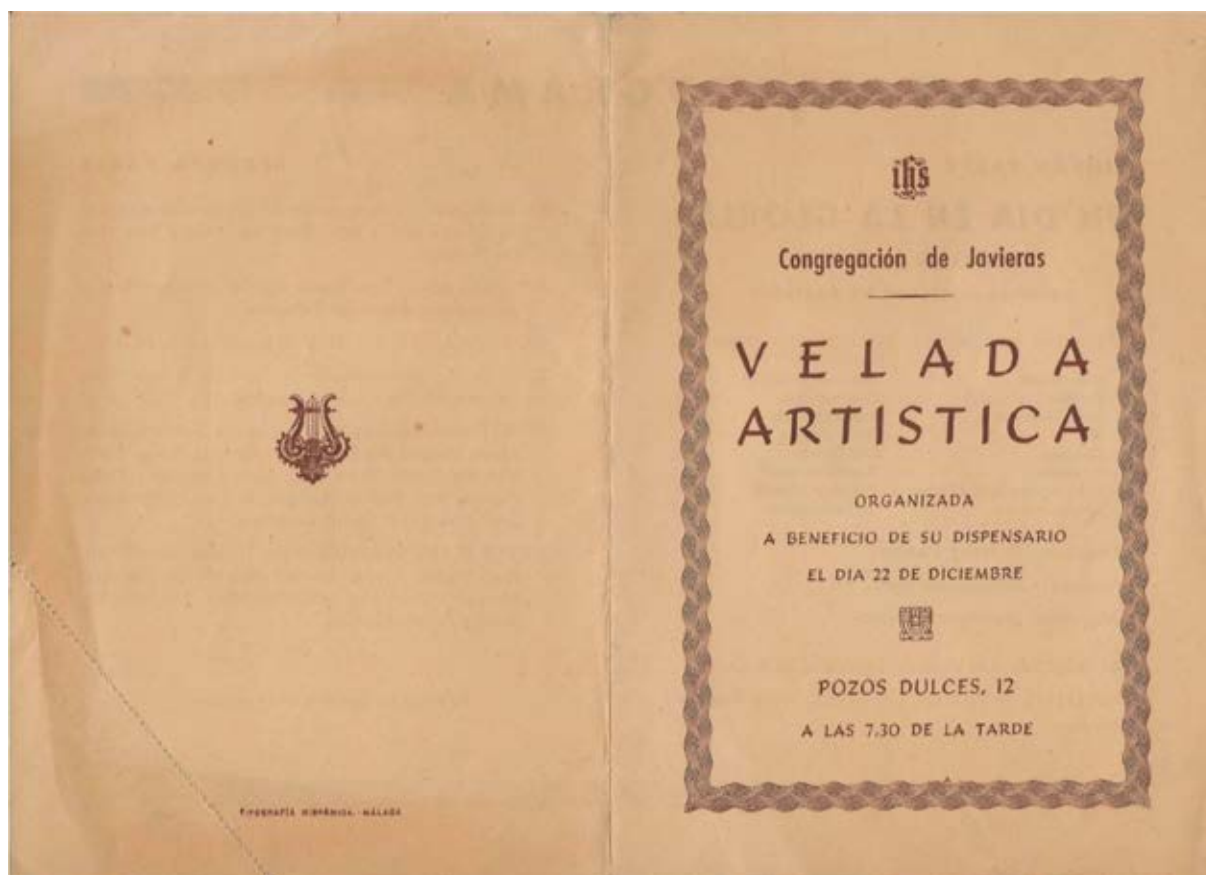
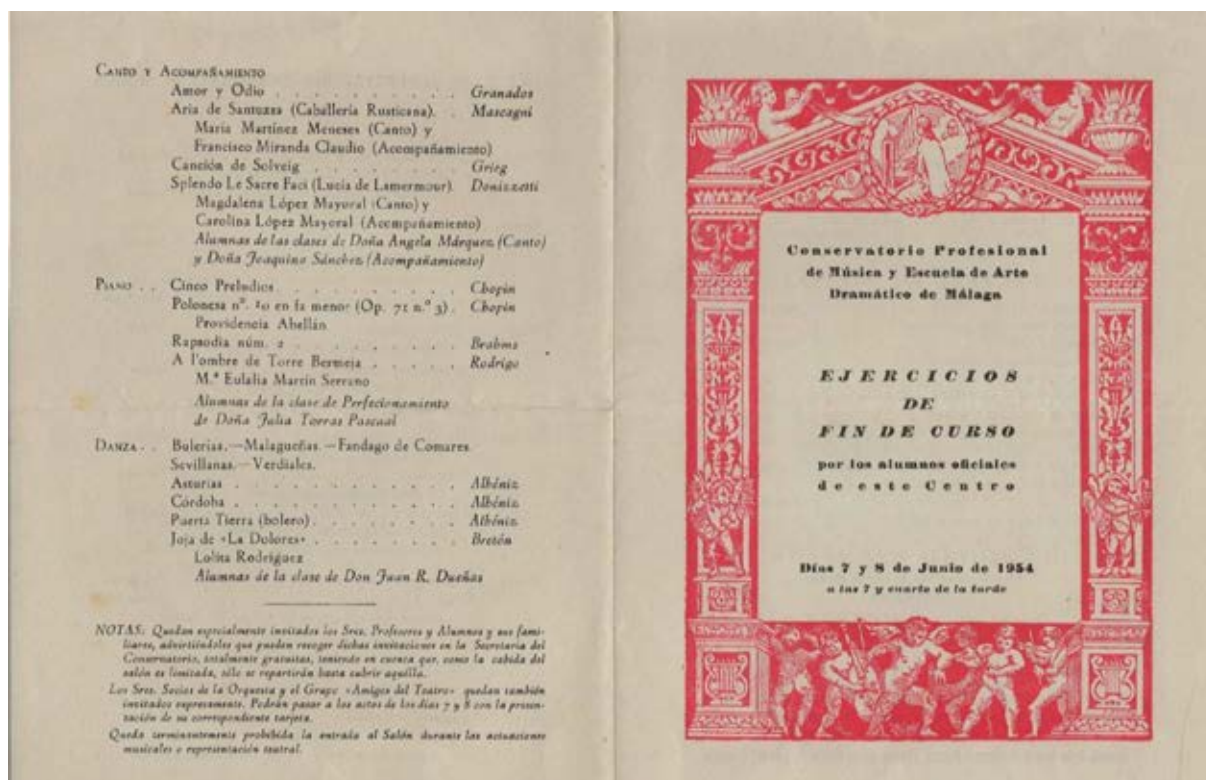
### El canto, musicalmente

La música es canto en todos los instrumentos ideados por el hombre, a semejanza de la voz humana. Cada instrumento canta en su lengua, ya melódica o armónicamente. El canto es, pues, música por antonomasia y comprende la universalidad de sonidos.

Por dicha razón, esta Academia enseña las disciplinas que acompañan al canto, como Solfeo, Piano, Declamación, Armonía, Idiomas, Historia de la Música y del Canto, todo ello indispensable al alumno.










<p><b>DÍA 7 — ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE DRAMÁTICO</b></p> <p><b>I. CUANDO LLEGUE EL DÍA</b> Comedia dramática, en un acto, de Joaquín Calvo Sotelo</p> <p><b>PERSONAJES</b> (por orden de aparición en escena)</p> <p>Paola . . . . . Encarnación Sorriente Encarna . . . . . Asunción Peña Marta . . . . . M.<sup>a</sup> del Carmen Godina Lidia . . . . . Rafael Puente</p> <p><b>II. RECITAL DE POESÍA</b></p> <p><b>EL BÚCARO ROTO</b> . . . . . Sully Prudhomme Ana Barrena (de primer curso)</p> <p><b>ME HABLARON DE TI</b> . . . . . Gabriela Mistral Ampero Ruiz (de primer curso)</p> <p><b>CÓRDOBA LLORA</b> . . . . . Luis M.<sup>a</sup> Cavanillas María Dolores Astola (de segundo curso)</p> <p><b>MELPOMENE</b> . . . . . Arturo Capdevila Asunción Peña (de segundo curso)</p> <p><b>CANCIÓN ALUCINADA DE LA PASTORA QUE LE TOMÓ EN SUS BRAZOS PARA DORMIRLO</b> . . . . . Luis Rosales María del Carmen Godina (de tercer curso)</p> <p><b>PAYASOS</b> . . . . . Luis M.<sup>a</sup> Cavanillas Rafael Puente (de tercer curso)</p> <p><b>III. UN IDILIO EJEMPLAR</b> Entrevista en un acto de Florentino Malvar</p> <p><b>PERSONAJES</b></p> <p>Daniella . . . . . M.<sup>a</sup> del Carmen Godina Aster . . . . . Rafael Puente Asiste . . . . . M.<sup>a</sup> Dolores Astola</p> <p>Apostador: Adolfo Martínez. Tropa: Pedro L. Castañeda. Luminotecnia: Fernando Ortolano. Maquillador: Francisco Viqueza. Molinetes: Cas. «Doña Pepita».</p> <p>Ilustraciones musicales a cargo de los alumnos José Antonio Píera (violín) y Evaristo Puyet (guitarra)</p> <p>Alumnos de la clase de Declamación Práctica, dirigidos por su Profesor D. Luis M.<sup>a</sup> Cavanillas</p>	<p><b>DÍA 8 — CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA</b></p> <p><b>I</b></p> <p><b>PIANO</b> . . . . . Minué de la Sonata núm. 6 . . . . . Mozart Carmen Sábajaz García (tercer año) Alumna de la clase de Doña Julia Torres Pascual</p> <p><b>VIOLÍN</b> . . . . . Estudio en si menor . . . . . Alard Gavota . . . . . Alard Miguel Ángel de Miguel (tercer año), acompañado al piano por M.<sup>a</sup> Pepa Gallardo Alumno de la clase de la Sra. Eleira H. de Mendona</p> <p><b>PIANO</b> . . . . . Rondó brillante . . . . . Weber Esperanza Matino Pérez (Sexto año) Movimiento perpetuo . . . . . Weber M.<sup>a</sup> Josefa López Ruiz (sexto año) Alumnas de la clase de Doña Julia Torres Pascual</p> <p><b>GUITARRA</b> . . . . . Granada (a tres guitarras) . . . . . Albéniz Sres. González, G.<sup>a</sup> Azuaga y Puyet</p> <p><b>TRÍMULO</b> . . . . . Evaristo Puyet (cuarto curso) . . . . . Tárrega</p> <p><b>FANDAGUILLO</b> . . . . . Francisco González (sexto curso) . . . . . Turina Alumnos de la clase de Don José Navas García</p> <p><b>DANZA</b> . . . . . Minuetto . . . . . Boccherini Danza núm. 5 . . . . . Granados Alumnas de la clase de Don Juan R. Duñas</p> <p><b>II</b></p> <p><b>PIANO</b> . . . . . Farsalia y Capricho . . . . . Mendelssohn Ana Rubio Cabezas (sexto año) Alumna de la clase de Doña Julia Torres Pascual</p>
---	--

<p><b>LA HIDALGA DEL VALLE</b></p> <p>El auto de Calderón, <i>La Hidalga del Valle</i>, trata, exclusivamente, sobre la humillada Concepción de la Virgen: si bien otros de esos autos se refieren a María, aunque relacionándose al final con el tema mariano. Por ello lo clasifican: Balbuena. Pero entre los autos teológicos y quizá sea la primera vez que se da en Fiestas del Corpus. Sin embargo, la trama algebría es igual que la de las piezas marianas. No olvidemos la acertada definición de auto sacramental de Nicolás González Baez como epopeya dramática algebría en una jornada, escrita en honor del Sacramento del Altar o de la Santísima Virgen María y representada en ocasión de la festividad del Corpus Christi.</p> <p><i>La Calpa</i>, con la Naturaleza Humana, mediada por el pecado, acude a la gran fábrica del Mundo a cubrir el tributo que le deben los descendientes de Eva, por causa del pecado original. La Gracia es la única que no se rinde a los instintos de <i>La Calpa</i> y así quiere reconocerse que todos nacemos en pecado. Se enfrenta posteriormente la afirmación de <i>La Gracia</i>, cuando aparece <i>La Hidalga</i> que pisa la cabeza de <i>La Calpa</i>.</p> <p><b>TANTO</b> es la elevación del auto, como en la mayor parte de sus intérpretes y realizaciones, empezamos la labor anticomunista iniciada, con el mayor acierto, por Juan B. Ocaña, actor y buen colaborador del «Grupo Amigos del Teatro».</p> <p><b>BAJO</b> el patrocinio del Grupo y de la Escuela de Arte Dramático del Conservatorio, se ha adaptado el auto al lugar y día que es necesario, sometiéndolo a la mejor cooperación a estas Fiestas del Corpus que el Ayuntamiento de Málaga revive cada año con más acentuado sentido de la tradición, humillando al Conservatorio en correspondencia, como Centro oficial y docente del Estado, especializado en la materia, a la grandiosidad del Día del Señor.</p>	<p><b>DRAMATIS PERSONAE:</b></p> <p><i>LA CALPA</i> . . . . . BOCO BLANCH <i>LA NATURALEZA HUMANA</i> . . . . . MARVICH IBRAZ <i>JOB</i> . . . . . PEDRO LUIS CANTALEJO <i>DAVID</i> . . . . . ANTONIO GARCÍA DEL PINO <i>LA GRACIA</i> . . . . . MARIA LIVISA CHICANO <i>EL FFIOR</i> . . . . . ENCAINITA BANDO <i>EL PLACER</i> . . . . . MARIA LIVISA BANDO <i>EL AMOR DIVINO</i> . . . . . RAFAEL PUERTA DE LAS DOBLAS <i>LA HIDALGA</i> . . . . . ANGELITA MONTANARY</p> <p><b>APRENTIZAJE:</b> FRANCISCO GARCÍA</p> <p>Ilustraciones musicales por la Banda Municipal, Orquesta del Conservatorio y Masa Coral de «Educación y Desarrollo», bajo la dirección del</p> <p><b>PROFESOR ARTOLA</b> con la colaboración del órgano de la S. I. Catedral</p> <p><b>VESTUARIO:</b> GUILLERMO BERO <b>MAQUILLADOR:</b> FRANCISCO VÁZQUEZ <b>ESCRIBIDORA:</b> OCAÑA</p> <p>Equipo técnico cedido por «Radio Góngora»</p> <p><b>DIRIGE:</b> <b>JUAN B. OCAÑA</b></p>
--	---



# PROGRAMA

**PRIMERA PARTE**

- 1.º—"Marcha", por la Orquesta.
- 2.º—"Presentación", por el Presidente de los Antiguos Alumnos e ilustre abogado don Antonio Pérez de la Cruz.
- 3.º—"Las dos Ciudades de San Agustín", poesía del P. Andrés Pérez de Toledo, recitada por el alumno Luis Calvo Merino.
- 4.º—"Intermedio de "Goyescas", de Granados, por la Orquesta.
- 5.º—"El Centenario de San Agustín", por el Excmo. Sr. Alcalde.
- 6.º—**DISTRIBUCION DE PREMIOS.**
- 7.º—Intervención del Excmo. Sr. Gobernador.
- 8.º—Himno del Colegio.
- 9.º—Himno Nacional.

**SEGUNDA PARTE**

**HOMENAJE**

*que los Antiguos Alumnos dedican al Centenario de San Agustín, con la cooperación de Alumnos del Conservatorio Oficial de Málaga.*

- 1.º—Primer cuadro de la zarzuela cómica en un acto y dos cuadros de M. Echegaray y el Maestro Caballero "La Viejecita"
- 2.º—"Sketch" Radiofónico, por Saly González Alarcón y Antonio Barceló, locutores de Radio Nacional de España en Málaga.
- 3.º—Segundo cuadro de "La Viejecita".

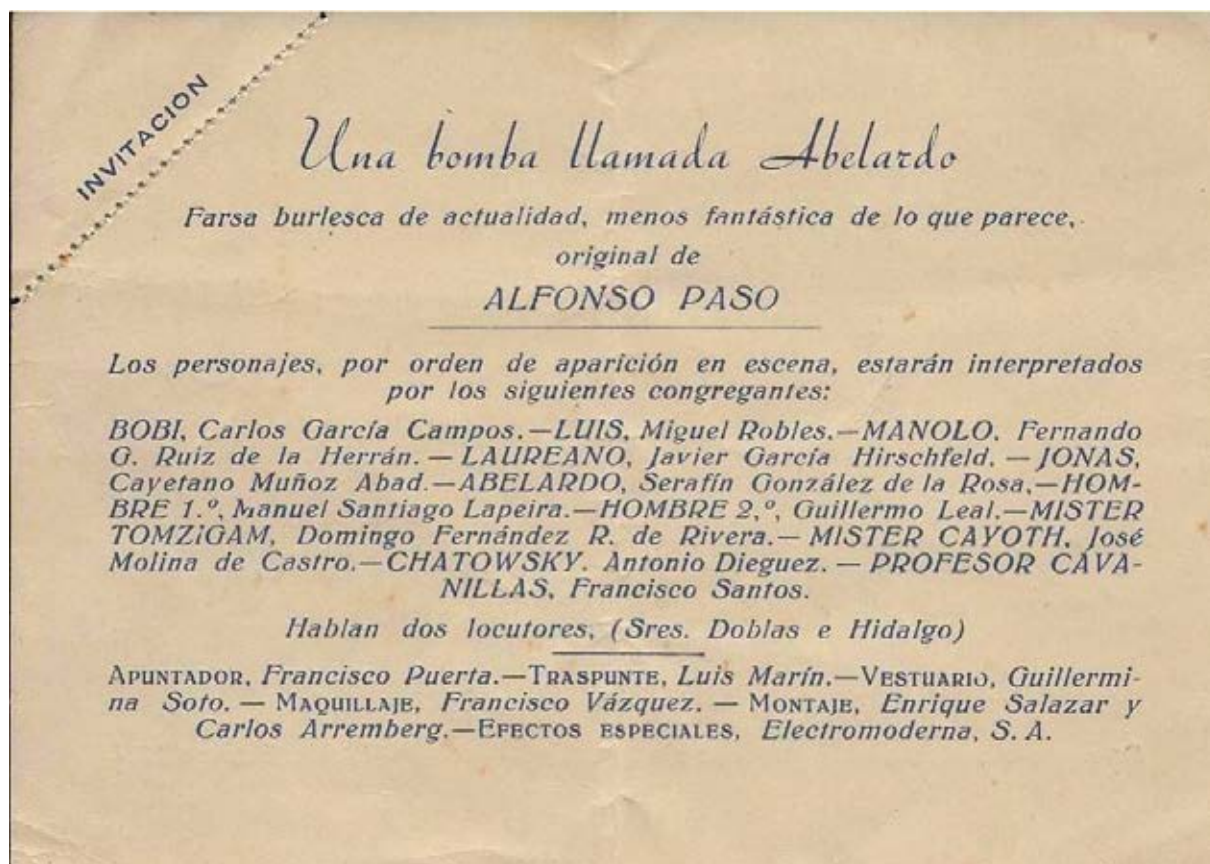
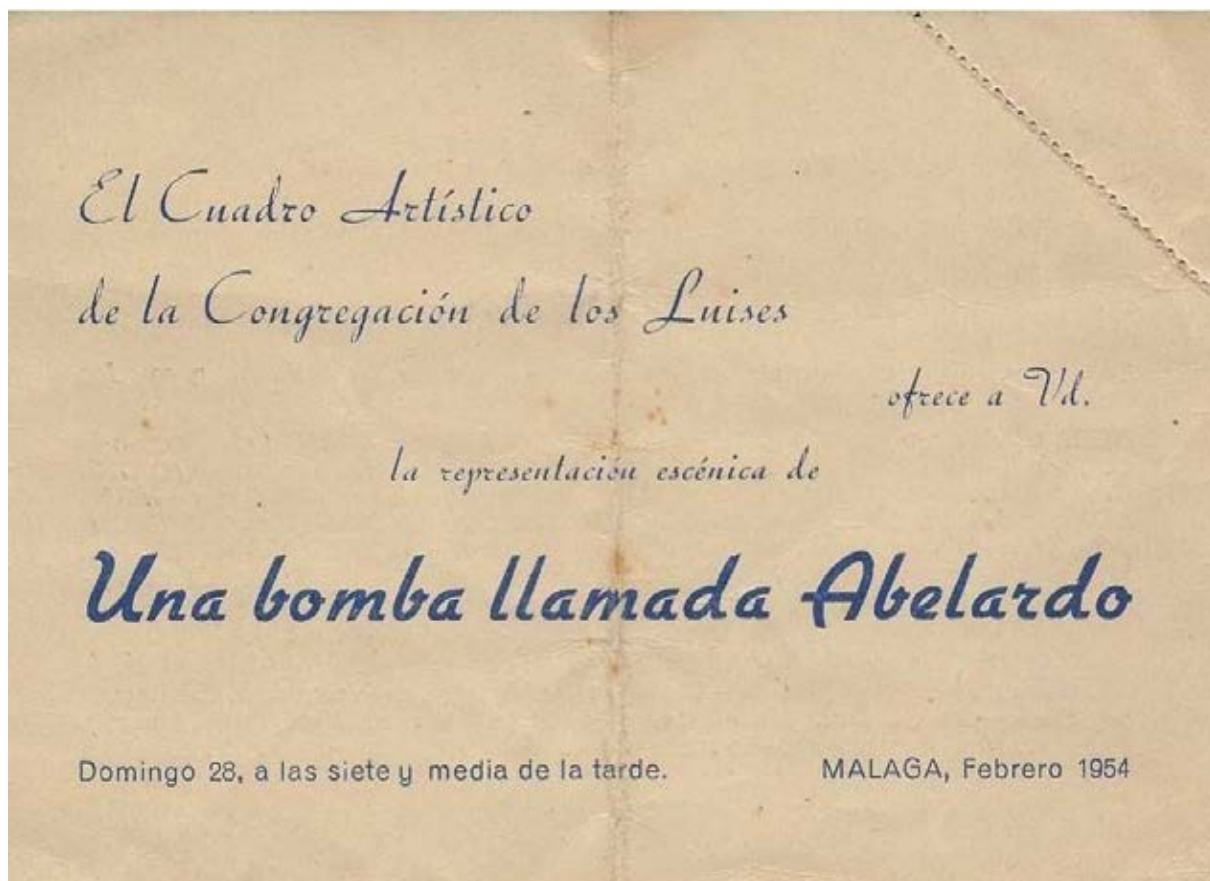
JHS

El M.R.P. Director,  
Profesores, Antiguos  
Alumnos y Alumnos  
Invitan a Vd. al  
Solemne Acto  
En el Teatro Cervantes,  
a las 10'30 de la mañana

**13 - XI - 54**

**INVITACION**





<p><b>« CON LA VIDA DEL OTRO »</b></p> <p>Farsa policiaca, en un Prólogo y dos Actos, el segundo dividido en dos Cuadros, original de CARLOS LLOPIS</p> <p>REPARTO. — (Personajes y actores por orden de aparición en escena):</p> <table> <tr> <td>HERRANZ . . .</td> <td>Pedro Ignacio Alarcón</td> </tr> <tr> <td>VICTOR . . .</td> <td>Domingo Fernández R. de Rivera</td> </tr> <tr> <td>ANTONIO . . .</td> <td>Carlos García Campos</td> </tr> <tr> <td>EDUARDO . . .</td> <td>Cayetano Santos</td> </tr> <tr> <td>JAIME . . .</td> <td>Antonio Dieguez</td> </tr> <tr> <td>PEDRO . . .</td> <td>Ignacio García Montes</td> </tr> <tr> <td>RODOLFO . . .</td> <td>José M.ª Vilalbach</td> </tr> <tr> <td>ARTURO . . .</td> <td>Domingo Fernández R. de Rivera</td> </tr> <tr> <td>FEDERICO . . .</td> <td>Miguel Robles</td> </tr> <tr> <td>CARTERO . . .</td> <td>José Aguilera</td> </tr> <tr> <td>IDELFONSO . . .</td> <td>Cayetano Muñoz Abad</td> </tr> <tr> <td>MARIANO . . .</td> <td>Carlos Artemberg</td> </tr> <tr> <td>BONCIO . . .</td> <td>A. Muñoz Díaz</td> </tr> </table> <p>APUNTADOR: Javier Dóblas. TRASFUNTE: Rafael Robles. MAQUILLAJE: Francisco Vazquez.</p>		HERRANZ . . .	Pedro Ignacio Alarcón	VICTOR . . .	Domingo Fernández R. de Rivera	ANTONIO . . .	Carlos García Campos	EDUARDO . . .	Cayetano Santos	JAIME . . .	Antonio Dieguez	PEDRO . . .	Ignacio García Montes	RODOLFO . . .	José M.ª Vilalbach	ARTURO . . .	Domingo Fernández R. de Rivera	FEDERICO . . .	Miguel Robles	CARTERO . . .	José Aguilera	IDELFONSO . . .	Cayetano Muñoz Abad	MARIANO . . .	Carlos Artemberg	BONCIO . . .	A. Muñoz Díaz
HERRANZ . . .	Pedro Ignacio Alarcón																										
VICTOR . . .	Domingo Fernández R. de Rivera																										
ANTONIO . . .	Carlos García Campos																										
EDUARDO . . .	Cayetano Santos																										
JAIME . . .	Antonio Dieguez																										
PEDRO . . .	Ignacio García Montes																										
RODOLFO . . .	José M.ª Vilalbach																										
ARTURO . . .	Domingo Fernández R. de Rivera																										
FEDERICO . . .	Miguel Robles																										
CARTERO . . .	José Aguilera																										
IDELFONSO . . .	Cayetano Muñoz Abad																										
MARIANO . . .	Carlos Artemberg																										
BONCIO . . .	A. Muñoz Díaz																										
<p><i>Programa que interpretará el Sexteto de Melodías, de la Congregación</i></p> <p>LAS MUCHACHAS DE LA PLAZA DE ESPAÑA. - Baguina Marchiano y M. Ruccione</p> <p>NINA - Bolero . . . . . Juan Nieto y M. Sunblina</p> <p>CABARETERA - Bolero . . . . .</p> <p>LUNA ROSA - Baguina . . . . . Crescendo Vian</p> <p>LA RANA - Cerrido . . . . .</p> <p>CANCIONES REGIONALES</p> <p>Integran el Sexteto los congregantes, señores: Teodoro García Acha, Juan La López, Cayetano Santos Nieto, José M.ª Bisbe Fabregas, José Aguilera Jim y José Molina de Castro.</p>																											



## Día 22

*A las 9. — Santa Misa, que oficiará el M. I. Sr. D. Francisco Márquez Artacho, Canónigo de la S. I. Catedral y Profesor de Religión del Centro.*

### I

*A las 19.30. — Orquesta de Cámara del Conservatorio, bajo la dirección del Maestro P. Gutiérrez Lapuente:*

*Preludio . . . . . Bach*  
*Concierto para Flauta y Orquesta . . . . . Vivaldi*

I Allegro  
 II Cantabile  
 III Allegro

*Solista: Francisco Fernández Herrera*  
*(Alumno del Centro)*

### II

Escenificación, por el Grupo «Amigos del Teatro», de la Escuela de Arte Dramático, en honor y gloria de la Santísima Virgen, del Auto Mariano de Joaquín González Estrada.

**¡LA NOCHE FUÉ VENCIDA!...**

## Día 23

*A las 9. — Santa Misa, en sufragio de los Sres. Profesores y Alumnos del Centro fallecidos.*

## Día 22

*A las 9. — Santa Misa, que oficiará el M. I. Sr. D. Francisco Márquez Artacho, Canónigo de la S. I. Catedral y Profesor de Religión del Centro.*

### I

*A las 19.30. — Orquesta de Cámara del Conservatorio, bajo la dirección del Maestro P. Gutiérrez Lapuente:*

*Preludio . . . . . Bach*  
*Concierto para Flauta y Orquesta . . . . . Vivaldi*

I Allegro  
 II Cantabile  
 III Allegro

*Solista: Francisco Fernández Herrera*  
*(Alumno del Centro)*

### II

Escenificación, por el Grupo «Amigos del Teatro», de la Escuela de Arte Dramático, en honor y gloria de la Santísima Virgen, del Auto Mariano de Joaquín González Estrada.

**¡LA NOCHE FUÉ VENCIDA!...**

## Día 23

*A las 9. — Santa Misa, en sufragio de los Sres. Profesores y Alumnos del Centro fallecidos.*

# PROGRAMA

## PRIMERA PARTE

### UN DIA EN LA GLORIA

FARSA EN UN ACTO

ORIGINAL DE VICTOR RUIZ IRIARTE

PERSONAJES POR ORDEN DE APARICION EN ESCENA

Chamberlán	José Juan Gil Sabán
Heraldo	Rosa Aguilera
Sarah Bernhard	Margarita Masó
Ella	Pepita Aguilar
Don Juan	Lola Méndez
Napoleón	Andrés Barbudo
El famosísimo Robert Lorry	Francisco Mancilla
Diego Corricie	Carlos Riquelme

Dirección: F. Javier Puertas.  
 Vestuario: Guillermina Soto.  
 Maquillaje: Francisco Vázquez.

CARCELAS de «Las Hijas del Zebedeo», de R. CHARL.  
 CLAVELITOS, de VALVERDE, por la Srta. María Victoria Medina.

## SEGUNDA PARTE

MAZURCA de los paraguas de «El año pasado por agua» de CHURCA, por la Srta. Mary Cumpián y José Juan Gil Sabán.

BULERIAS por la Srta. Pepita Aguilar, acompañada a la guitarra por el maestro Cañestro.

FANDANGUILLO DE ALMERIA, por la Srta. M. M.

DUO de «La Revoltosa», de R. CHARL, por la Srta. María Victoria Medina y Carlos Riquelme.

SCHOTIS de «La Gran Vía», de CASURCA. Solista, señorita María Victoria Medina y coro general, Srtas. María Victoria Aguilar, Bahía Ruiz, Mary Cumpián y Pepita Aguilar, Sres. Rodrigo Cabeza de Vaca, Jorge Cheli, José Juan Gil y Carlos Riquelme.

FIESTA FLAMENCA, dirigida por D. Juan Rosén Rodríguez Dueñas.—Srtas. María Teresa e Isabel Blázquez, Margarita Masó, Pepita Aguilar, María Ascensión Romero y Asunta Moreno.

Se ruega un donativo de 12 pesetas.

INVITACION

## Rafael Duyos

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

El poeta RAFAEL DUYOS, nacido en Valencia del Cid, es médico por la Facultad de Medicina de Madrid, especialista de enfermedades del corazón. Ha residido muchos años en África, ejerciendo allí su profesión y publicando en Tánger su libro de poemas «Fragancias de estas tierras escritas», que ha vuelto a ser editado, incluido en el libro suyo «Penumbra» (rimas del amor). Ha vivido dos años en Sud América, especialmente en Montevideo y Buenos Aires, donde publicó y estrenó personalmente sus poemas «Junto al Plata». En Madrid, la revista «Fantasía» publicó los poemas de su libro inédito «Mojars» (sobre Tánger), hoy publicado por la Alta Comisaría de Tetuán, con el título: «Muecas y campanas». Su mayor popularidad la ha alcanzado con el libro «Los ángeles hacen palmas» (romancero taurino), en el cual retrata fielmente a los toreros de este época. El romance a Pepe Luis Vázquez —obra nuestra de amarga taurina poesía— alcanza en labios de Rafael Duyos un vigor y una gracia inimitables. De este romance ha dicho «Giraldillo»: «es el definitivo examen taurino del poeta».

RAFAEL DUYOS es como poeta y como intérprete imita a nadie, sino que es escuela de sí mismo, que a su vez —sobre todo en el tema taurino— nadie ha logrado superar. «Nuevo Placer español» le llamó Manuel Machado, y de él dijo Eduardo Marquina que tiene «de arcángel el nombre y el alar». José María de Cossío ha dicho de los versos de Duyos que cuando se quiere saber cómo son —cómo eran— nuestros intereses actuales, habrá que recurrir a estos poemas.

RAFAEL DUYOS es la primera vez que recita en Málaga, donde sus versos más populares ya han sido escuchados, por los mayores, a través de las geniales versiones de González Marín.

*Todo cuanto recita Rafael Duyos es original suyo*

Excmo. Ayuntamiento de Málaga  
**Fiestas de Invierno**  
★  
**RECITAL**

R  
A  
F  
A  
E  
L



D  
U  
Y  
O  
S

*Organizado por la Comisión Municipal de Fiestas*  
Día 27 de Enero de 1955, a las 7.30 de la tarde, en el  
*Conservatorio Profesional de Música y Declamación*

Pan Francisco 1955  
Rafael Duyos  
Málaga 1955

## Programa

### Primera Parte

A LA BANDURRIA DE ANTONIO SAENZ-FERRER.  
ROMANCE DE MANUEL GRANERO, TORERO DE VALENCIA.  
¡ENTERRADME EN LA PLAYA!  
A EDUARDO MARQUINA. Respuesta lírica con el ritmo de sus propios versos (los de «En Plumas se ha puesto el sol»).

EL SOLDADO PARAGUAYO QUE SE VA A LA GUERRA DEL CHACO. (Paraguay 1930).  
ROMANCE DE ALVARO DOMECA. (El torero a caballo)  
CHUFLES PARA ENCARNAR «LA ARGENTINITA». (Buenos Aires 1930, estrenado por Encarna «La Argentinita», en la Argentina, acompañada por R. Duyos, que fue recitando el poema, mientras ella lo bailaba sin más música que la de las estrofas)

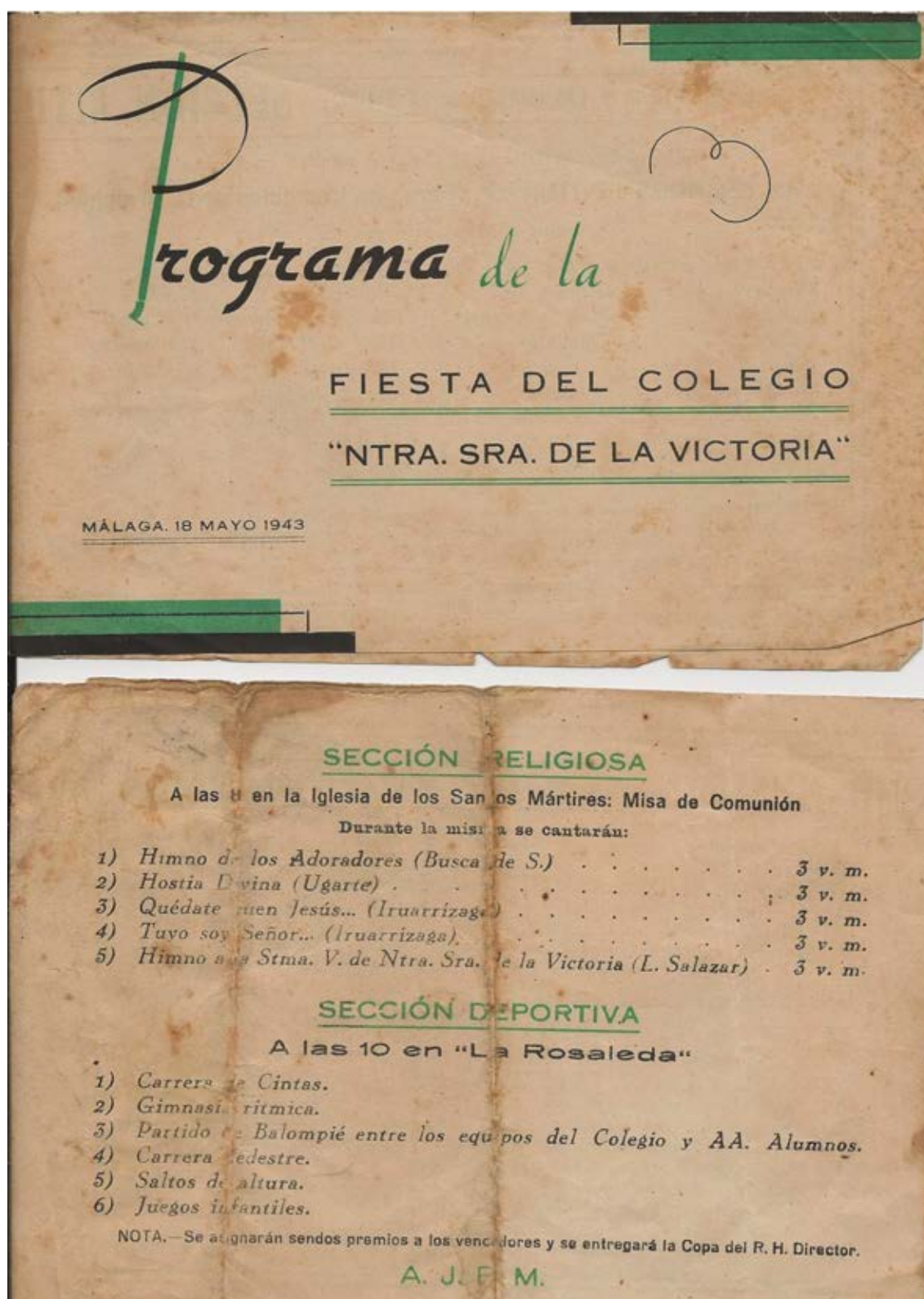
A JOAQUÍN GARCÍA MORATO, AS DE LA AVIACIÓN.  
LA CHATA EN LOS TOROS (secuencia de la Infanta Isabe).

### Segunda Parte

EL BARRIO CHINO DE BARCELONA (estampa barcelonesa de 1943).  
PEPE LUIS VAZQUEZ EN LA PLAZA DE LA MAESTRANZA, DE SEVILLA.  
HIROSHIMA (elegía, en tres tiempos, dedicada al aviador Roberto Lewla, bombardero del avión que lanzó, sobre Hiroshima, la primera bomba atómica; hoy traída franciscana en los Estados Unidos).  
a) Solos la hélice y tú...  
b) Amanecer en Hiroshima.  
c) Tu no sabes lo que has hecho.

MUERTO EN LA CAPEA. (Caribena 1947).  
CIELO BENAMOR. (Estampa de amor, en Tánger, 1934).  
DOS SONETOS (a Domingo Ortega y al toro cinqueto).  
INDIOS BORRACHOS DEL ALTIPLANO (Bolivia 1930).  
¡A LA FERIA DE LINARES! (Romance de la víspera de la muerte de Manóte).





**Programa de la**

**FIESTA DEL COLEGIO**

**"NTRA. SRA. DE LA VICTORIA"**

MÁLAGA, 18 MAYO 1943

**SECCIÓN RELIGIOSA**

A las 8 en la Iglesia de los Santos Mártires. Misa de Comunión

Durante la misma se cantarán:

Himno de los Adoradores (Busca de S.)	3 v. m.
Hostia Divina (Ugarte)	3 v. m.
Quédate buen Jesús... (Iruarizaga)	3 v. m.
Tuyo soy Señor... (Iruarizaga)	3 v. m.
Himno a la Sma. V. de Ntro. Sta. de la Victoria (L. Salazar)	3 v. m.

**SECCIÓN DEPORTIVA**

A las 10 en "La Rosaleda"

Carrera de Cintas.

Gimnasia rítmica.

Partido de Balompié entre los equipos del Colegio y AA. Alumnos.

Carrera pedestre.

Salto de altura.

Juegos infantiles.

OTA.- Se asignarán sendos premios a los vencedores y se entregará la Copa del R. H. Director.

A. J. P. M.

**SECCIÓN LITERARIO-MUSICAL**

**DÍA 18 A LAS CUATRO DE LA TARDE**

**LAS GRANDES FORTUNAS" (Farsa en tres actos de C. Arniches)**

El Cuadro Artístico del Colegio pondrá en escena

con el siguiente reparto:

Sr. Santos.	Corpos
Olegario.	Génar
Bonifacio.	F. de la Morena
Cesar.	Figueroa
Señor Rubio.	E. Conejo
D. Cosme.	Delgado
Montañez.	A. Conejo
Estopa.	F. González
Tito.	Solinas

**SECCIÓN LITERARIO-MUSICAL**

**EN EL TEATRO CERVANTES**

I Presentación	Coro
II Español (Himno)	
III LAS GRANDES FORTUNAS (primer acto)	
IV Cantos Regionales (Coro)	López Olea
V El niño huerfano (Poesía)	Vivar
VI Jota Aragonesa (solo)	F. de la Morena
VII "A Málaga" (Poesía)	Merino, Heras, Rubio, Betoccal, Rico,
VIII Coro de Monaguillos (canto)	Miquelajáuregui, Vivar, Guillén, Ruiz y Mira.
IX El Piyayo y...	A. Conejo
X LAS GRANDES FORTUNAS (segundo acto)	
XI A la Inmaculada (Poesía).	B. García
XII La Pluma y la Espada	Puerta y Naranjo
XIII El Praguierito (Romanza)	M. Merino
XIV El Embargo (G. y Gálán)	Chaneta
XV No hay peor sordo...	Alarcón y Martínez
XVI El Molinero (Canto)	Rico y Merino, M. Villena, Miquelajáuregui,
XVII LAS GRANDES FORTUNAS (tercer acto)	

**REMARKS:** a) La entrada en el Teatro es completamente gratuita.  
b) Se ruega a los padres de los niños del Colegio, que a partir del Sábado enciendan la clase y el número de localidades que precisen.



## ARIO-MUSICAL EN EL TEATRO CERVANTES

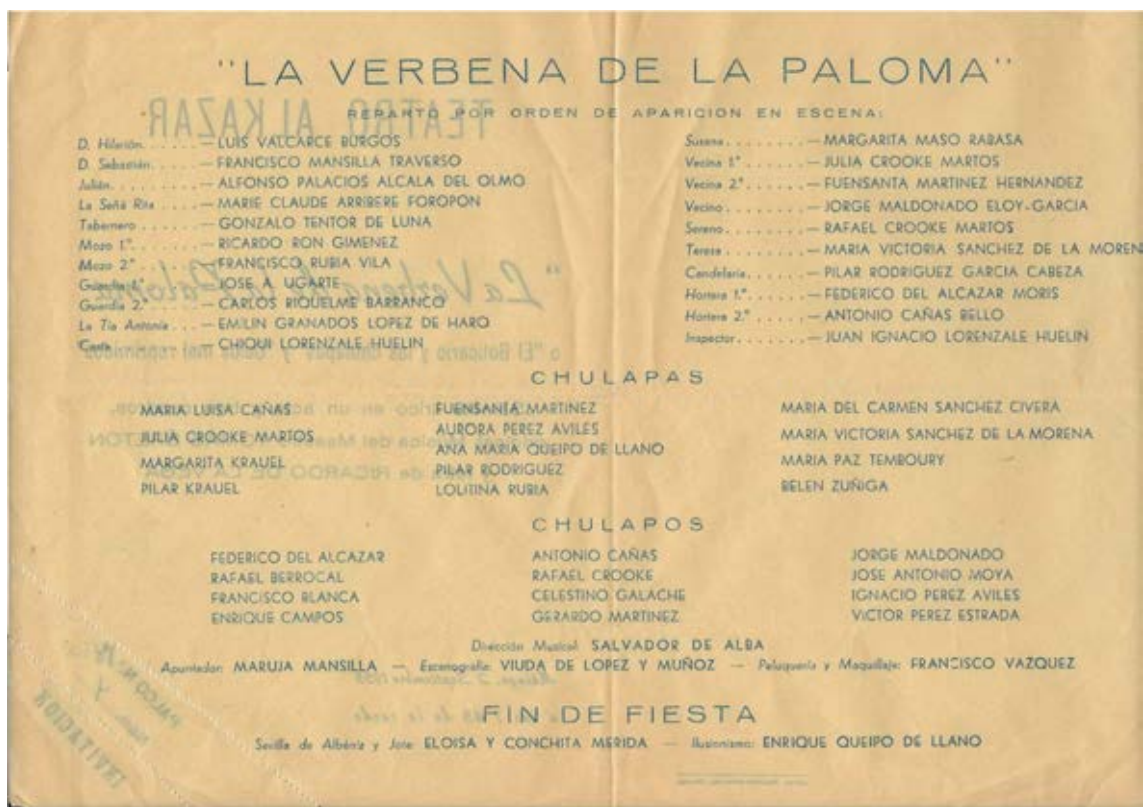
I	Presentación		
II	Español (Himno)		
III	LAS GRANDES FORTUNAS (primer acto)	Coro	
IV	Cantos Regionales (Coro)		
V	El niño huérfano (Poesía)		
VI	Jota Aragonesa (solo)	López Olea	
VII	"A Málaga" (Poesía)	Vivar	
VIII	Coro de Monaguillos (canto) - Merino, Heras, Rubio, Berrocal, Rico, Miquelajauregui, Vivar, Guillén, Ruiz y Mira.	F. de la Morena	
IX	El Piyayo y...	A. Conejo	
<b>DESCANSO</b>			
X	LAS GRANDES FORTUNAS (segundo acto)		
XI	A la Inmaculada (Poesía)	B. García	
XII	La Pluma y la Espada	Puerta y Naranjo	
XIII	El Paragüerito (Romanza)	M. Merino	
XIV	El Embargo (G. y Galán)	Chaneta	
XV	No hay peor sordo...	Alarcón y Martínez	
XVI	El Molinero (Canto) - Rico y Merino, M. Villena, Miquelajauregui.		
XVII	LAS GRANDES FORTUNAS (tercer acto)		
XVIII	Himno al V. Fundador de los HH. Maristas.		

**DIA 18 A LAS CUATRO DE LA TARDE**
**SECCION LITE**

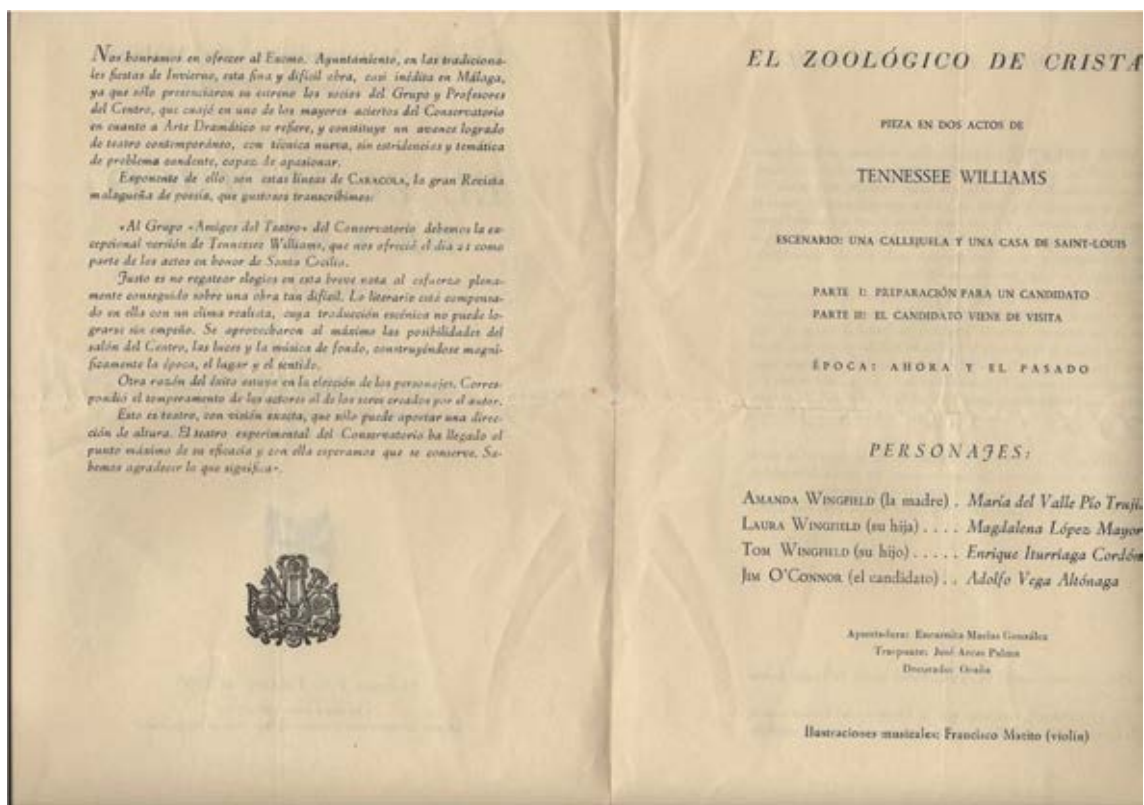
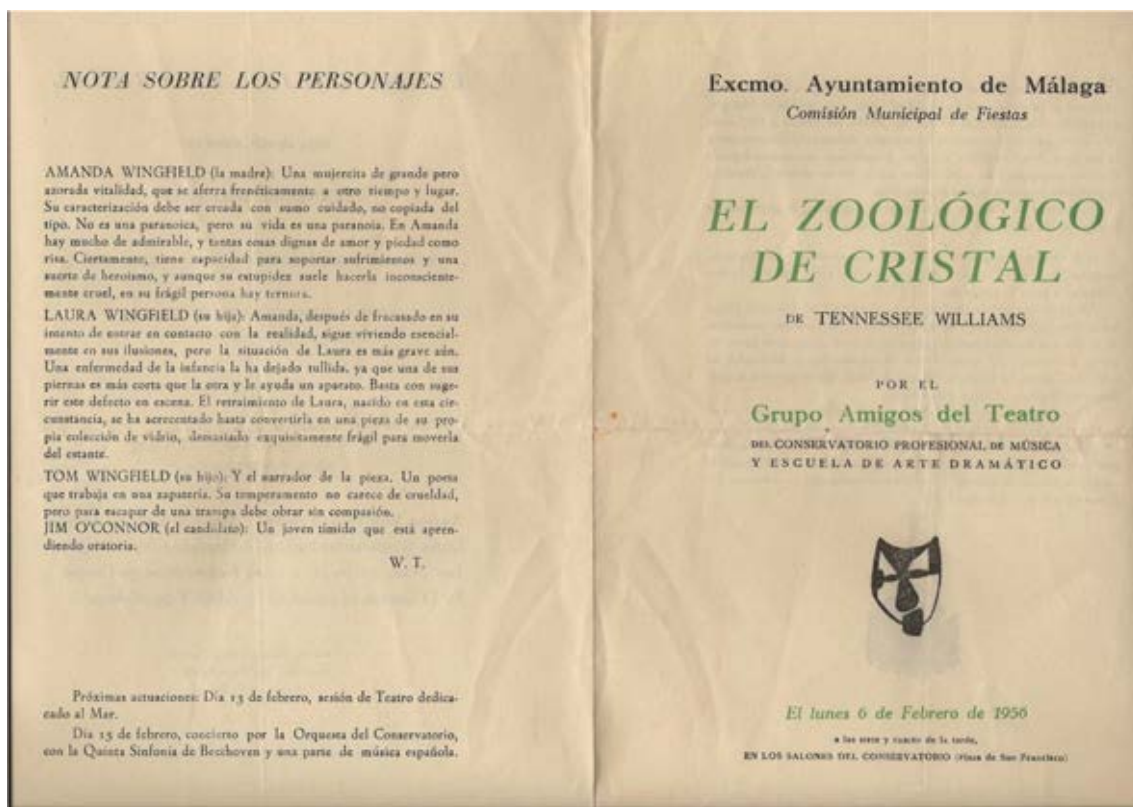
El Cuadro Artístico del Colegio pondrá en escena  
**"LAS GRANDES FORTUNAS" (Farsa en tres actos de C. Arniches)**  
 con el siguiente reparto:

Sr. Santos . . . . . Corpas	V. Tabuco . . . . . Sarriá
Olegario . . . . . Gémar	D. Rutillo . . . . . Prados
Bonifacio . . . . . F. de la Morena	Chico del Continental, J. González
Cesar . . . . . Figuerola	Criado de D. Cosme . A. Moncada
Señor Rubio . . . . . E. Conejo	id. de los Señores. Sres. González
D. Cosme . . . . . Delgado	id. de Rubio . . . V. Luque
Menéndez . . . . . A. Conejo	Redactor fotográfico. Arias
Estopa . . . . . F. González	Ayudante de Tabuco. }
Tito . . . . . Salinas	Apuntador . . . . . } Lazarraga

**OBSERVACIONES:** a) La entrada en el Teatro es completamente gratuita.  
 b) Se ruega a los padres de los niños del Colegio, que a partir del Sábado encarguen la clase y el número de localidades que precisen.  
 c) En el Teatro, los alumnos estarán en compañía de sus profesores.







*Invitación*

CENTRO INTERNACIONAL  
DE CULTURA

*Club Berlitz*

EN COLABORACION CON LA

*Academia de Canto*

*“Santa Cecilia”*


**RECITAL DE CANTO  
Y DECLAMACION**

*Josefina Pasamontes, Sole Bochs*  
SOPRANOS

*José Márquez*  
TENOR

*Manuel del Campo*  
PIANISTA

El domingo 25 de Noviembre de 1950  
a las 7.30 tarde  
en los salones del Club



*La ACADEMIA DE CANTO «SANTA CECILIA»*  
celebra el II Aniversario de su fundación en honor  
de su Santa Titular, con una audición de sus alum-  
nos predilectos expresados en el programa.

Esta Academia se complace en ofrecer a Málaga  
la labor artística y pedagógica de su excelente pro-  
fesorado por medio de sus propios alumnos, en  
colaboración con CLUB BERLITZ, unido al Instituto  
de Cultura Hispánica; y los presenta como medida  
necesaria de contacto con el público para habilitar-  
los a estas impresiones que tanto restan sus facul-  
tades.

Muy pronto se presentarán educandos curados  
de defectos de la voz, oído y palabra, que sometidos  
a métodos especiales de la Academia, aprobados  
por el X Congreso Internacional de Logopedia y Fon-  
iatría, en Barcelona, abren nuevos horizontes en  
la terapéutica de estas anomalías, de utilidad  
científica y social.

Han colaborado en la formación de estos alum-  
nos de canto y declamación con la directora los  
profesores: de Solfeo y Piano, D.<sup>a</sup> Elena Cufat de  
Sánchez, D. Jorge Lindell Fernández, y la Señorita  
Victoria del Campo; declamación, Don Francisco  
Puerta de las Doblas; Italiano Srta. Lina Traverso;  
maestro repasador de obras y repertorio, pianista  
Don Manuel del Campo; y también, como Profesor  
especial que presta su apoyo moral a la Academia,  
Don Luis M.<sup>a</sup> Cavanillas Cabello.

Dirección médica, el Dr. Otorrinolaringólogo, Don  
Félix Fernández y López de Urdaiz.

*S*

*Programa*

I

1. Ave María .....	Schubert
2. Serenata .....	Schubert
3. Mattinata .....	Leoncavallo

*Tenor José Márquez*

1. «Lolita» (serenata española) ..	A. Buzzi-Peccia
2. Andaluza (danza V) .....	Granados
3. Vissi d'arte (Tosca) .....	Puccini
4. El Paño Moruno .....	Falla

*Soprano Sole Bochs*

1. El mozo discreto (tonadillo) .....	Granados
2. Canción del Ruiseñor (D. <sup>a</sup> Francisquita)	A. Vives

*Soprano Josefina Pasamontes*

II

**DECLAMACION**

1. La Higuera .....	Juana Ibarburo
2. Capitán de los Tercios de España .....	Luis Marquina
3. Delante de la Cruz .....	Rafael Sánchez Mazas
4. Onta (poesía india) .....	Fuand - Ji
5. Idilio .....	Gabriel y Galán

*Srta. Sole Bochs*

1. Romanza de Rosario (El Cobo I. <sup>a</sup> ) .....	M. F. Caballero
2. Cantores .....	Turina
3. Vals (Romeo y Julieta) .....	Gounod

*Soprano Josefina Pasamontes*

1. Pecché! .....	G. E. Pennino
2. Jota (Trust de los Tenorios) .....	Serrano

*Tenor José Márquez*

*Pianista: Manuel del Campo*





## BARCAROLA - DANZA RÍTMICA

Dorita Díaz de la Hinojosa, M. Luisa Ruiz Antúnez, Elena Pérez Avilés, Lolita Subiris, M. José Gómez P. Bryan, Pilar Sánchez de la Morena, Pilar Arsuaga Navascués, M. Victoria García Herrera, Mercedes García Agulló, Marta de Miguel, M. Victoria Calvo, Paola Morrison, M.<sup>a</sup> Rosa Almansa.

## SOLDADO DE NÁPOLES («LA CANCIÓN DEL OLVIDO»)

Miguel Angel Calabuig, Federico Hafner Temboury, Alfonso Peralta, José Luis Baixeras, Alberto Gómez Ruiz, Joaquín Palmerola, José Miguel García Agulló, Javier Palma, Enrique Villafranca, Antonio Mira, Javier Peláez, Angel Ruiz Márquez, Enrique Ortiz-Tallo, José Carlos Jurado, José Diago, Carlos Valls, Francisco José Linares, Angel González Carrasco, José R. Vivas, Francisco Ruiz-Alba, José Luis Barrionuevo.

## DANZA R. DE LOS ARCOS

M. Isabel Gómez Ruiz, Consuelo Ortiz-Tallo, Nativí Roldán, Araceli Assiego, Araceli España, M. del Valle España, Medalla Barrionuevo, Casilda Werner.

RECITAL POÉTICO: Luisita Briaies

FANDANGOS DE HUELVA: Pura y Pilar Castilla

## CORO DE «LA VERBENA DE LA PALOMA»

*Susana:* Jorgina Huelin Benítez

*Julián:* Carolina Alamos

*Chulaponas:* M. Francisca Escobar, Begonia Lumbreras, Paloma Escasi, Carmen Wallace, M. Rosa Pérez-Lanzac, Blanca Meliveo, M. Luisa Domínguez, María Gross Bolín, Pilar Millán, M. Luisa Villar.

*Manolos:* Paloma Amorós, M. Isabel Llamas, Carmen Núñez, M. Asunción Bianqui, Pilar Moreno Pacheco, M. José Graciani, Medalla Barrionuevo, Pilar Ayala, M. Luisa Lorenzale.

LA CALETA: Pilar Castilla

PREGONES MALAGUEÑOS: M.<sup>a</sup> Sánchez de la Morena

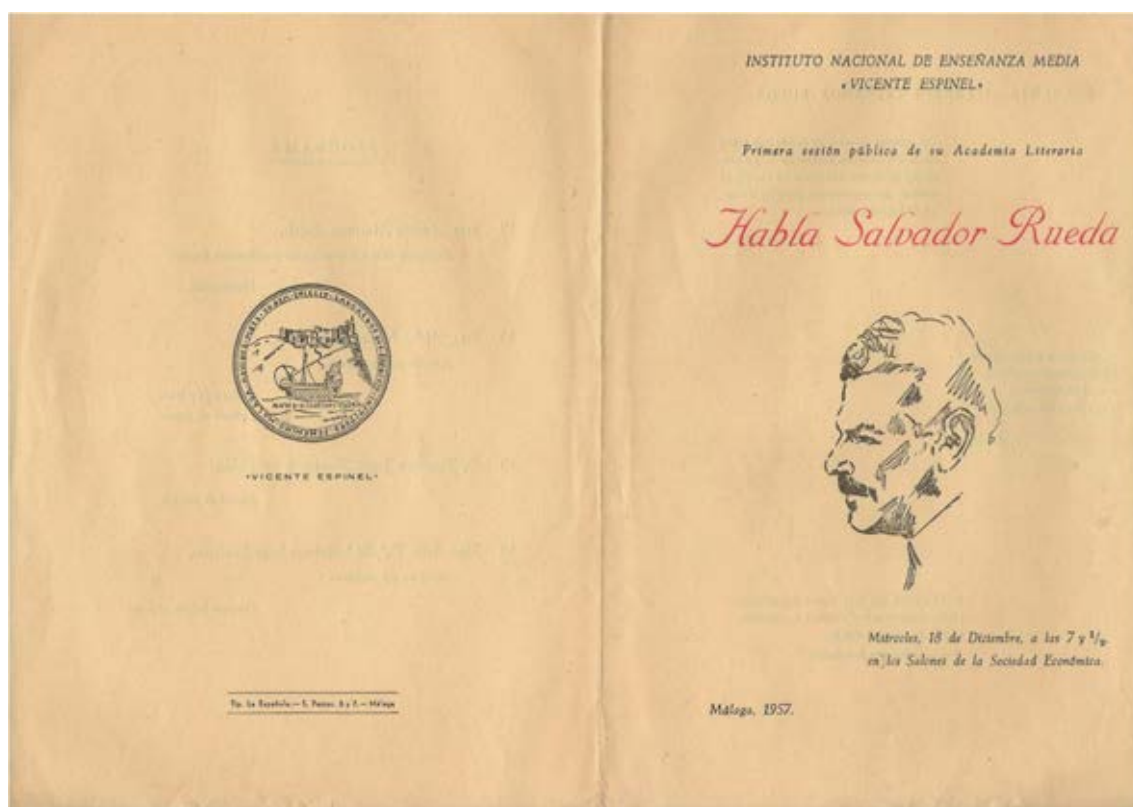
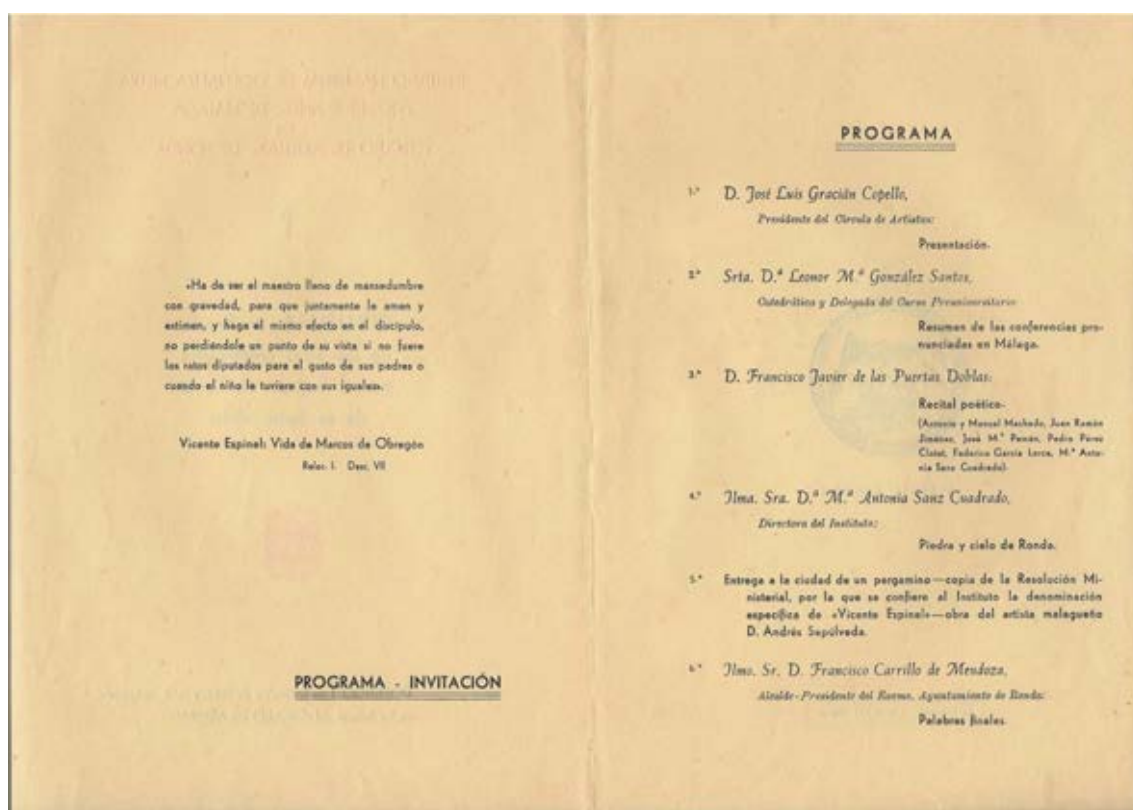
JOTA ARAGONESA: Conchita y Eloisa Mérida

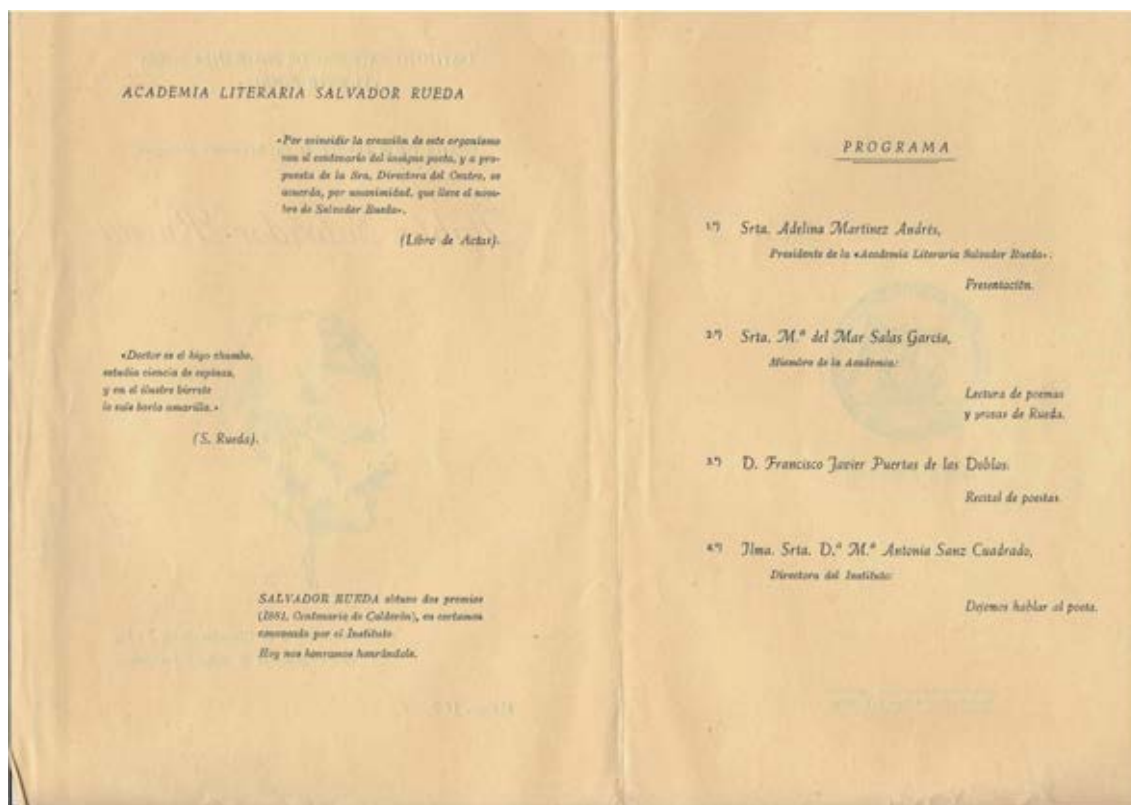
## CORO DE REPATRIADOS («GIGANTES Y CABEZUDOS»)

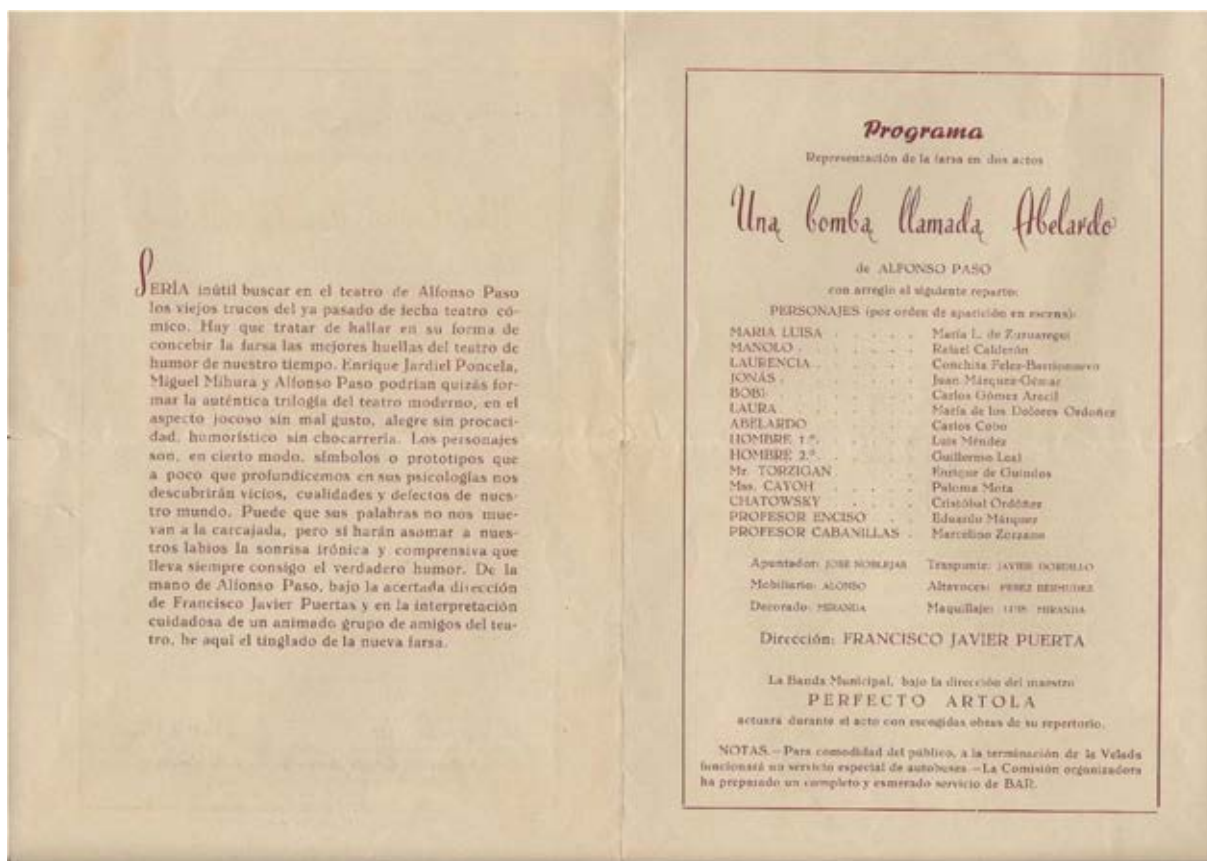
Miguel Angel Calabuig, Luis Hafner Temboury, Alfonso Peralta de las Heras, Alberto Gómez Ruiz, José Luis Baixeras, Joaquín Palmerola, José Miguel García Agulló, Javier Palma, Enrique Villafranca, Alfonso Moreno Alcázar, Antonio Mira, Javier Peláez, Angel Ruiz Márquez, Enrique Ortiz-Tallo, Angel Cuberes, Carlitos Aracil, José Luis Caffarena, Angel González Carrasco, Guillermo Solano, Alberto Domínguez.

ACTO MUSICAL a cargo de las Hijas de María











Viene hoy a honrar la Tribuna de la Peña Malaguista con su recia personalidad artística y temperamental, un joven y nuevo valor en el difícil arte de la recitación


**Rafael Puerta de las Doblas**

Graduado en Declamación por el Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de nuestra ciudad, cursó sus estudios bajo los auspicios de la Cátedra de D. Luis M.<sup>a</sup> Cavanillas, recogiendo en toda su pureza la inigualable escuela de este gran poeta y maestro de actores, e interpretando con indudable acierto numerosas obras clásicas y modernas dentro de diversas agrupaciones artísticas.

Posteriormente marcha a Melilla en donde dirige el Teatro Radiofónico de la emisora de Radio Juventud de aquella capital, de la que asimismo fue Jefe de Interpretación.

Ha dado numerosos recitales, últimamente y con gran éxito en el magno festival de la Cruz Roja celebrado recientemente en Málaga, y en la actualidad continua su perfeccionamiento artístico con su profesor Sr. Cavanillas.

RAFAEL PUERTA se halla en posesión del Primer Premio de Interpretación de nuestra Escuela de Arte Dramático, Premio Nacional Fin de Carrera de Bellas Artes y Victor de Bronce del S. E. U. al mérito profesional.



**Peña Malaguista**

—

**GRAN**

**RECITAL POETICO**

*a cargo de*

**Rafael Puerta de las Doblas**

—

**JUEVES 1.º DE MAYO 1958**  
**A LAS 8 DE LA TARDE**

IMP. MADRID - C. VIEJO, 4 - MÁLAGA



**Programa**

**PRIMERA PARTE**

A una mujer . . . . .	Salvador Rueda
Romance en A . . . . .	Pedro Cuyas
Ausencia . . . . .	José L. Estrada
La Cadena . . . . .	Alfredo Marquerie
Chufillas toreras . . . . .	Rafael Alberti
En las manos de Dios . . . . .	Leopoldo Panero
Así se llega . . . . .	Gregorio de Chavarri
El perro cojo . . . . .	M. Benítez Carrasco

**SEGUNDA PARTE**

El Capataz . . . . .	Ramón Cué, S. J.
Desde que sé quién te quiere . . . . .	Rafael Duyos
Castilla . . . . .	M. González Hoyos
La frente pensativa . . . . .	Juan R. Jiménez
Soleá del amor indiferente . . . . .	M. Benítez Carrasco
En el «meeting» de la humanidad . . . . .	Jacinto Benavente
Andalucía . . . . .	Luis M. <sup>a</sup> Cavanillas
La sangre derramada . . . . .	F. García Lorca



## SEGUNDA PARTE

### I

#### RECITAL DE COROS Y DANZAS

de la Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S. de Málaga

#### SEGUNDA ACTUACION

- a) Fandango de Huelva.
- b) Tanguillo «La Reja»
- c) Farruca.
- d) Malagueñas y Sevillanas.



### II

#### RECITAL POETICO

#### ASUNCION PEÑA AGUILAR

LA GUITARRA . . . . .	L. ROMERO PORRAS
LA GALLINA CIEGA . . . . .	A. DELGADO
EL REINO DE LAS ALMAS . . . . .	JACINTO BENAVENTE
TU ME QUIERES BLANCA. . . . .	ALFONSINA STORNI
CALLATE POR DIOS. . . . .	JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
LA GITANA BLANCA. . . . .	L. M.* CAVANILLAS
EL DULCE MILAGRO. . . . .	JUANA DE IBARBOUROU



Estos dos excelentes rapsodas malagueños, Asunción Peña Aguilar y Rafael Puerta de las Doblas, están en posesión del Premio extraordinario de Declamación de nuestro Conservatorio Profesional de Música y escuela de Arte Dramático y el Nacional de Fin de Carrera del S. E. U.

Han seguido su perfeccionamiento con su profesor Don Luis M.\* Cavanillas, Profesor Especial de Declamación del indicado Centro y que hoy les presenta ante el público de Málaga, después de resonantes éxitos en Madrid, en esta extraordinaria Velada de la CRUZ ROJA.



#### INTERVENCION DE LA BANDA MUNICIPAL

BAJO LA DIRECCION DEL MAESTRO

#### PERFECTO ARTOLA

✧

TERCERA PARTE

EXTRAORDINARIA ACTUACION DEL GENIAL BARITONO

**MARCOS REDONDO**

que accediendo a la especial invitación de la Junta de Gobierno de la Asamblea Provincial de la Cruz Roja, ofrece su indiscutible y extraordinario Arte a los fines caritativos de esta Institución

ACOMPAÑADO AL PIANO POR EL MAESTRO

**MANUEL DEL CAMPO**

✧

PROGRAMA

I	III
<b>LA DEL SOTO DEL PARRAL</b>	<b>LUISA FERNANDA</b>
(Romanza.—Soutullo y Vert)	(Romanza —F. Moreno Torroba)
II	IV
<b>LA PARRANDA</b>	<b>LA DOGARESA</b>
(Canción del Platero.—F. Alonso)	(Cuento y Tarantela.—R. Millán)

✧

**Marcos Redondo.** - No necesita presentación. Su nombre y su maravilloso e indiscutible Arte, tiene caracter universal.

**Manuel del Campo.** - Eminente Músico y Compositor, Profesor de nuestro Conservatorio, es, a pesar de su juventud, no sólo ya sobradamente conocido por sus éxitos como pianista acompañante, sino como inspirado concertista de recia personalidad musical.

✧

DECORADOS. MONTAJE Y LUMINOTECNIA

**CRISTOBAL VELASCO**

✧



¡ven un día. Dios no lo quiera, puedes necesitar tu y  
e los Servicios de Caridad, libro de ideas y de cartas.  
Cruz ROJA, que vive, gracias a vuestros donativos.  
Socorrer al desvalido, en tiempos de crisis y de  
duda en su alta Misión.

Con toda  
Fidelidad  
Cruz Roja

LA CRUZ ROJA AGRADECERA LOS SIGUIENTES DONATIVOS

LOCALIDADES

100 - Plus  
200 - Plus  
300 - Plus  
400 - Plus  
500 - Plus  
600 - Plus  
700 - Plus  
800 - Plus  
900 - Plus  
1000 - Plus

LA CRUZ ROJA AGRADECERA LOS SIGUIENTES DONATIVOS

LOCALIDADES

100 - Plus  
200 - Plus  
300 - Plus  
400 - Plus  
500 - Plus  
600 - Plus  
700 - Plus  
800 - Plus  
900 - Plus  
1000 - Plus

TEATRO CERVANTES

EXTRAORDINARIA FUNCIÓN DE GALA

ORGANIZADA POR LA ASAMBLEA PROVINCIAL  
DE LA

**CRUZ ROJA**

CON LA ESPECIAL COLABORACIÓN DE LA  
SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MÁLAGA

BAJO EL PATROCINIO DE LAS  
EXCMAS. AUTORIDADES DE MÁLAGA  
QUE PRESIDIRÁN EL ACTO

VIERNES 14 DE MARZO DE 1958  
A LAS 7.30 DE LA TARDE

El Cuadro Artístico de la Congregación de la Inmaculada  
y San Luis Gonzaga

ofrece a Vd. la representación del drama original de JOSE ANTONIO  
JIMENEZ ARNAU,

**"Murió hace quince años,"**

con arreglo al siguiente reparto, por orden de aparición en escena:

ACUÑA . . . . .	Enrique Nogueira
AGUSTIN . . . . .	Domingo Fernández
DIEGO . . . . .	Francisco Puerta
GERMAN . . . . .	Antonio Diéguez
MUÑOZ . . . . .	Francisco Santos
CANDIDO . . . . .	Federico Giardin
RAMON . . . . .	Germán Barceló

Apuntador: Manuel Gámez. — Traspunte: J. Luis Pérez. — Maquillaje: Javier Rivera.  
Efectos especiales: Sanromá. — Dirección artística: Francisco Puerta.

Málaga, 23 de Noviembre de 1958. A las 7 de la tarde.

## PROGRAMA

- 1.—PRESENTACIÓN DEL ACTO, por D. FRANCISCO GARCÍA GRANA, abogado y presidente de la Asociación de Antiguos Alumnos.
- 2.—LA ROMERÍA DE LA FUENSANTA, por el coro del Colegio. Solistas: *Alfonso Palacios* y *Fernando Benda*, al piano, D. MANUEL CAMPO DEL CAMPO, profesor del Conservatorio.
- 3.—Premios de Aplicación y Conducta a los señores alumnos de Enseñanza Media.
- 4.—AÑORANZAS DEL COLEGIO, por el alumno del curso Preuniversitario *Andrés Oliva García*.
- 5.—EL SITIO DE ZARAGOZA, VALENCIA y dos canciones napolitanas, por la Rondalla del Colegio, con el maestro *VARGAS*.
- 6.—Distinciones a los alumnos de Primera Enseñanza.
- 7.—Palabras del Iltmo. Sr. D. JOSÉ LUIS MORIS MARODÁN.

## El cadáver del señor García

Farsa de detonaciones en tres actos, original de E. JARDIEL PONCELA.

REPARTO (por orden de aparición en escena):

RAMÓN . . . . .	Luis Ignacio Alonso Oliva.
D. GUMERSINDO . . . . .	Francisco García Grana.
ABELARDO . . . . .	Jerónimo Muñoz Palma.
HIPO . . . . .	Jesús Gil Navarro.
SEBASTIÁN . . . . .	Antonio Pérez de la Cruz.
DAMIÁN . . . . .	Juan Antonio Bravo Muñoz.
CARLOS . . . . .	J. José Ferrer Pastor.
SR. MIRABEAU . . . . .	Enrique Ximénez de Sandoval.
GENERAL SUÁREZ . . . . .	J. Francisco Valdivia Gómez.
CRISPÍN . . . . .	Andrés Oliva García.
JUEZ . . . . .	Fernando Buena del Alcazar.
FORENSE . . . . .	Miguel Angel Rodríguez Perea.
MEXENDEZ . . . . .	Miguel Olalla Mercadé.
SR. GARCÍA . . . . .	Luis Julve Guerrero.

APUNTADOR: Horacio Oliva García.

TRASPUNTES: Federico Giardin Campos y Manuel de la Cruz Sánchez.

DECORADO: Luis Miranda. — MOBILIARIO: Casa Alonso.

DIRECTOR: Francisco Puerta.







4.-Actuación de la Estudiantina:

- a) En «er» mundo (pasodoble)
- b) Aires mallorquines
- c) La paloma (habanera)
- d) Pan y toros (pasodoble)

**DESCANSO**

5.-Segundo Acto de «EL VERDUGO DE SEVILLA»

6.-Segunda intervención del Coro de tiples:

- a) Malto 3. v. (Sorozábal)
- b) Madrigal, 3. v. (Anónimo)
- c) Allá en el monte, 3. v. (N. Almandoz)
- d) Sevillanas, 4. v. (M. Uribe)

7.-Tercer Acto de «EL VERDUGO DE SEVILLA»

**Día 2 de Mayo**

A las 11 de la mañana:

- 1.-Carrera de cintas sobre motos
- 2.-Captura de animales
- 3.-Juegos varios

A las 4 de la tarde:

BALONCESTO: MARISTAS-INSTITUTO  
BALONVOLEA: MARISTAS-Un Equipo de la Ciudad.

**Día 3 de Mayo**

A las 9 de la tarde:

Proyección en los patios del Colegio de la gran película QUO VADIS (tecnicolor)

Nota.-La Comisión Organizadora de las Fiestas del Colegio agradece la generosa donación de trofeos a Excmo. Sr. Gobernador Civil; Excmo. Ayuntamiento; Excmo. Diputación Provincial; R. H. Director; Frente de Juventudes; D. Manuel Sánchez Sánchez; Asociación de Antiguos Alumnos; Joyería Montañés; Sres. Martínez y Rivas; Caja de Ahorros Provincial de Málaga; Asociación Grest; Librería Ibérica; D. Angel Ruiz Márquez; Laboratorios Aplaquil; Fotograbado Cima y Casa «Marino S. José» de Zaragoza

Imp. Urania Monqueros. 9 - Málaga 1959.

**COLEGIO NTRA. SRA. DE LA VICTORIA**  
*H.H. Maristas*





L. BONO

**PROGRAMA**

**Curso 1.958-59      30 de abril - 2 de mayo**



**Día 26 de Abril**

**GRAN CARRERA CICLISTA**  
Equipos participantes: Ademar, Pre, Sexto, Quinto, Cuarto y Tercero.  
Circuito: Málaga-Estación de Cártama y regreso. Salida del fielato de Campanillas.

**Día 29 de Abril**  
A las 6 de la tarde: PREGON DE FIESTAS.

**Día 30 de Abril**  
A las 11, en los patios del Colegio:  
a) Carrera de cintas (4.º, 5.º, 6.º y Pre.)  
b) " de obstáculos (4.º, 5.º, 6.º y Pre.)  
c) " de lentitud (Voluntarios)  
d) Juego de las ollas (6.º y Pre.)  
e) " de la maroma (6.º y Pre.)  
A las 4 de la tarde:  
a) Juego de la cucaña  
b) Carrera de cintas (1.º, 2.º y 3.º)  
c) Juego de los aros (3.º y 4.º)

**Día 1 de Mayo**  
A las 9 de la mañana:  
Misa de Campaña. Están invitados los alumnos, familiares y Antiguos Alumnos.  
A las 11:  
**IV JUEGOS OLIMPICOS**  
1.-Tabla de gimnasia educativa (1.º y 2.º cursos)  
2.-100 metros lisos (velocidad)  
3.-Jabalina  
4.-200 metros lisos  
5.-Lanzamiento de peso  
6.-Cuento - lección: Un caballero español. (Tabla gimnástica, por los alumnos del Grado Medio)  
7.-800 metros (medio fondo)  
8.-Evoluciones gimnásticas (Ingresos)  
9.-Salto de longitud  
10.-Salto de altura

11.-3x200 metros (relevos)  
12.-Gimnasia de aplicación (5.º y 6.º)  
13.-Salto sobre aparatos  
14.-Entrega de Premios y Trofeos  
A las 8'30 de la tarde, en los patios del Colegio:

**Velada Literario - Musical**

1.- Ofrecimiento del acto  
2.-El Coro de tiples interpretará:  
a) Virgen de Guadalupe, 3. v. (M. Núñez)  
b) En busca del helecho, 3. v. (H. Jiménez)  
c) Dónde los pondré, 3. v. (C. Asturiana)  
d) Barcarola 3. v. (Weber)  
3.-Primer acto del sainete

**EL VERDUGO DE SEVILLA**  
original de D. Pedro Muñoz Seca.

**REPARTO:**

BONILLA .....	Manuel Adárvez Marín
NICASIO .....	Ricardo de Villegas M. de Vigo
SANSONI .....	Antonio Ocaña Ocaña
SINAPISMO .....	Juan Olmo Pérez
ISMAEL .....	Leovigildo García Molina
TRESOLS .....	Francisco Báez Rosas
TALLMILLA .....	Fernando M.º Baena del Alcázar
HAMES KOLE .....	Juan José Denis Zambrana
VALENZUELA .....	Juan F. Arenas Rosado
FRASQUITO .....	Rafael Sánchez Sola
PEDRO LUIS .....	José María Foz Gómez
MANUEL .....	José Luque Baena
COTORRA .....	Francisco Lopera Díaz
Mr. PERRIN .....	Juan Ricardo Hidalgo Aguilera
RIVERITA .....	Manuel J. Campos Rodríguez
JACOBITO .....	José Fernández Oyarzábal
MODESTO .....	Antonio P. Bravo García
GONZALEZ .....	Antonio Morales Guíjarro
ANTONIO .....	Antonio López Fiandor

Director: Francisco Javier Puerta de las Doblas  
Apuntador: Eugenio Torres Gaumet  
Decorados y Maquillaje: Guillermina Soto

III FESTIVAL NACIONAL  
DE TEATRO AFICIONADO  
CIUDAD REAL

Martes 14 de Noviembre 1961

La Compañía A. R.-A. de Málaga  
presenta

**EL DISCULO**

De MENANDRO, versión libre de José María del Carpio

— REPARTO por orden de aparición en escena: —

EL DIOS PAN .....	Juan Hacho
CHERREAS .....	Manuel Cañizares
SOSTRATO .....	Antonio Caña
PYRRIAS .. . . .	Luis Ignacio Alonso
CNEMON .....	Domingo Fernández
MYRRINA .....	Isabelita Reyes
MADRE .....	Reme Lorenzo
NINFA 1ª .....	M.ª Luisa Chicano
NINFA 2ª .....	Rafaelita Avilés
NINFA 3ª .....	Marí Tere Pérez
GORGAS .....	José Marín
SICON .....	Luis Méndez
GUETAS .....	Antonio de Ramón
SIMIKE .....	Angelines Ortega
CALIPIDES .....	Mariano Santiago

LA MADRE DE SOSTRATO: Encarnita Macías

LA HERMANA: Victoria Avilés

ESCLAVAS: Elfriede Atchmann, Aurora Casado

ESCLAVOS: Pedro García de Haro, Francisco  
Marcos, Eugenio Prados

INVITADOS, CORTEJO, ETC.

Traspunte: Rafael Ruiz - Luminotecnia: Víctor

Maquinaria: Miranda - Apuntador: Francisco Pérez

Vestuario y decorados: A. R.-A.

Ayudante de dirección: Francisco Puerta

Dirección: **ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**

Imp. Zambrana.-P. Atocha, 6.-Málaga 1961



# Salón Liceo del Círculo de la Amistad

## CÓRDOBA

Función extraordinaria patrocinada por el EXCELENTÍSIMO AYUNTAMIENTO  
en colaboración con el CÍRCULO DE LA AMISTAD

### La Compañía A. R.-A.

PRESENTA

# BUENAS NOCHES, BETTINA

Comedia con ilustraciones musicales, original de Giovannini, Garinei y Kramer,  
versión española de A. Paso.

Dirección: **ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**  
Ayudante de Dirección: **FRANCISCO JAVIER PUERTA**

### BALLET A. R.-A

Señoritas

Sofía Heredia  
Maricarmen Martínez  
Medalla Barrionuevo  
Mari Tere Sánchez  
Toñi Almida

Señores

Félix Ruiz del Portal  
José Antonio Sánchez  
Niki Martín  
Edy Martín  
Manolo Linares  
Pablo Egea

Guardias ..... Manuel Egea  
y José Manuel Prado

Vendedor Periódicos. Carlos Alonso

### REPARTO

(por orden de aparición en escena)

Héctor .....	Francisco Puerta
Ivonne .....	Encarnita Macías
Niky .....	Yolanda Fernández
Andrés .....	Juan Hacho
Rosalía .....	Angelina Ortega
Venturi .....	Diego Gómez
Camarero .....	Manuel Cañizares
Muchacha .....	M. <sup>a</sup> Teresa Sánchez
Marina .....	Maruchi Sánchez
Sanfelice .....	Mariano Santiago
Colibó .....	Angel Nieto

Decorados y vestuario: A. R.-A.

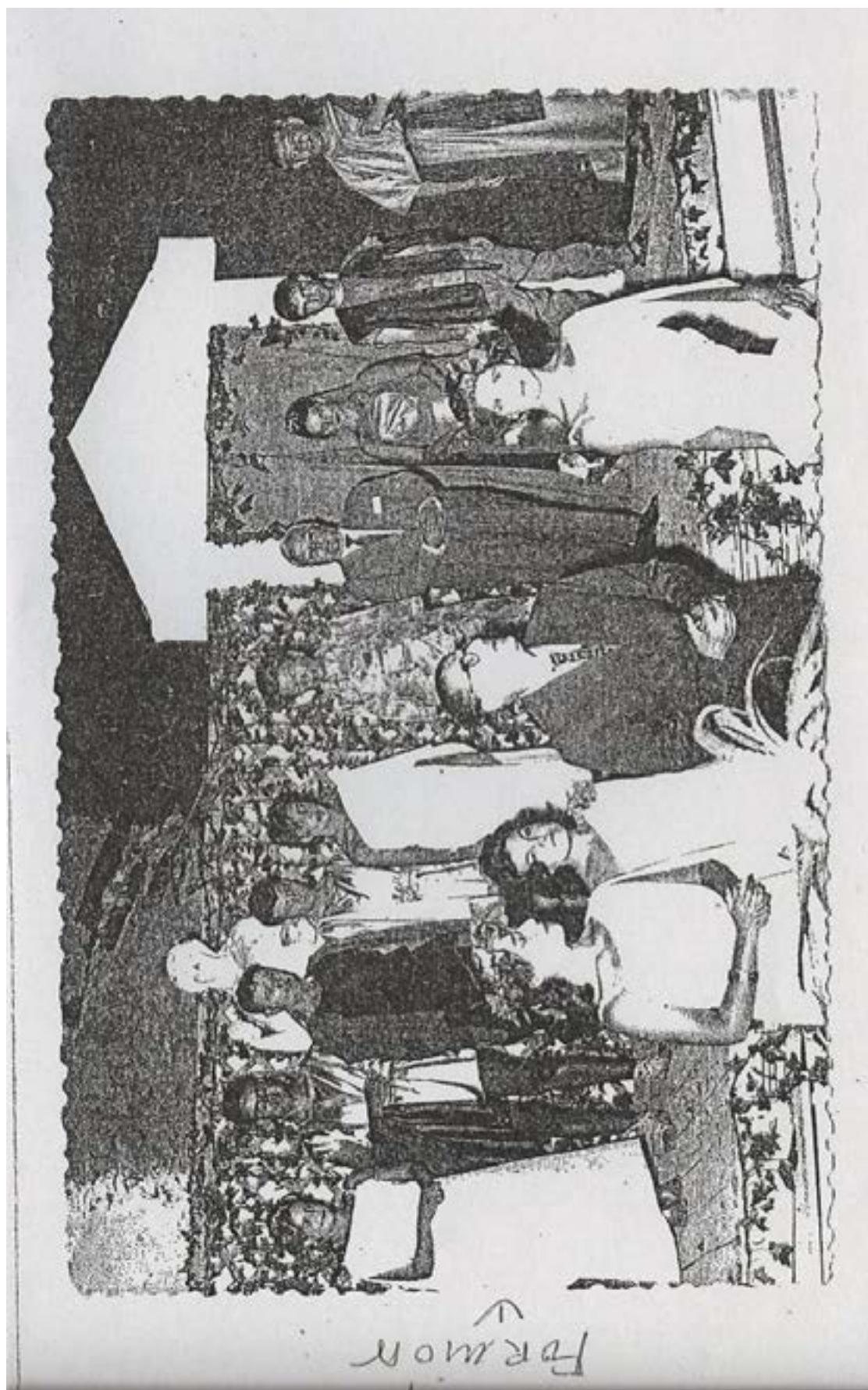
Maquillaje: ROSA BLAKE

Regidores: F. J. PUERTA y A. VEGA

Orquesta dirigida por el maestro SALVADOR DE ALBA

Dirección:

## Angeles RUBIO-ARGÜELLES





# VENTANA AL VERANO



# VEINTICUATRO A VEINTICUATRO A TEATRO-ESCUELA TEATRO-ESCUELA



En el escenario giratorio de su teatro.



La condesa con la primera actriz, María Luisa Chico.

## Mañana interviene en la Semana




**MÁLAGA (De nues**

**A**NGELES Rubio-Argüelles, "ARA" en la historia del teatro español, nació y vive en Málaga, a la luz de las candilejas. Su vida es una obra de teatro, donde una mujer de ancho corazón y con inmensa capacidad de trabajo se quema día a día en el fuego sagrado de su pasión. La condesa de Berlanga de Duero representa en España el mecenazgo más desprendido hacia el arte escénico. A sus espensas y bajo su dirección funciona en Málaga su teatro-escuela, donde, además de la compañía titular profesional, estudian y laboran veinticuatro alumnos.

Me invitó la condesa de Berlanga a presenciar los ensayos de "Los extremeños se tocan", de Pedro Muñoz Seca, con cuya comedia intervendrá mañana su compañía en la Semana del Sol, de Marbella. Angeles siente una especial devoción por Muñoz Seca.

**El Teatro Romano**



CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA  
Y  
ESCUELA DE ARTE DRAMÁTICO

## INVITACION

*LECTURA TEATRAL, correspondiente a la sesión IV del grupo "Amigos del Teatro"*  
***Auto o Farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo***  
POR LUCAS FERNANDEZ (SIGLO XV)  
**DRAMATIS PERSONAE**

PASCUAL .....	Miguel Martín Alonso
LLOIRENTE.....	Juan Bautista Ocaña Ocaña
JUAN.....	Rafael Puertas de las Doblas
PEDRO PICADO ..	José Ponce Bandera

Villancicos por el Coro del Conservatorio de Música, bajo la dirección de D. José M.<sup>a</sup> Somar,  
y Pastoral del Regimiento de Infantería Aragón n.º 17, integrada por alumnos del Centro, bajo  
la dirección de D. Pedro Salvador Álvarez.

**Día 21 de Diciembre a las ocho de la tarde.**

**NOTA.**—Aún correspondiente a la sesión IV del Grupo "Amigos del Teatro", quedan especialmente invitados los alumnos  
del Centro, por el carácter de felicitación de Navidad con que ofrece esta Lectura el Conservatorio Profesional  
de Música y Escuela de Arte Dramático.



**TEATRO DE LA AMISTAD**

ANGELES RUBIO ARGÜELLES  
PRESENTA

La Compañía Titular de su Teatro ARA, de Málaga

EN

1.º *Paseo por Málaga*  
de JOSE LOPEZ RUIZ

REPARTO POR ORDEN DE APARICION:  
Juan Antonio Galán.—José Marín.—María Luisa Chicano.—Leo Vilar.—Angelines Ortega.  
Victoria Avilés.—Raúl Sender.—María Teresa Pérez.—José Salas.

2.º *Malvavisco*  
Comedia en 3 actos, original de "TONO"

REPARTO POR ORDEN DE APARICION:

Rosarillo.	VICTORIA AVILES
Pepe Pérez.	LEO VILAR
Currita.	ELENA AVILES
Alcachofa.	JOSE SALAS
Pilili.	M.ª TERESA PEREZ
Deogracias.	FRANCISCO MARTIN
Chica.	PILAR GAMEZ
Torero.	RAUL SENDER
Malvavisco.	JOSE MARIN
Señor.	CESAR LAZARO
Ama.	RITA DOÑA
Frasquita.	MERCEDES GIL BERTELLI

Apuntador: FRANCISCO PEREZ.—Regidor JOSE LUIS ORTEGA.  
Luminotecnia: RICARDO.—Decorados y Vestuario ARA.

DIRECCION:  
ANGELES RUBIO ARGÜELLES

# TEATRO ARA

TELEFONO 212625

## HOY SABADO

Dos funciones 7.30 tarde y 10.45 noche

Angeles Rubio - Argüelles

PRESENTA

La graciosísima comedia en 3 actos de Enrique Jardiel Poncela

## Un marido de ida y vuelta

Autorizada para mayores de 18 años

### REPARTO

Leticia .....	María Luisa Chicano
Gracia. ....	Fiorella Faltoyano
Cristina.....	Victoria Avilés
Etelvina.. ....	María Teresa Pérez
Amelia. ....	Mercedes Gil Bertelli
Damiana .....	Pili Gámez
Felisa .....	Elena Avilés
Pepe .....	Onofre Fraile
Paco Yepes.. ..	Leo Vilar
Elias .....	José Martín
Diaz .....	Francisco Martín
Ansúrez.. ..	César Lázaro
Sigerico.....	Oscar Romero
Filaticio .....	José Luis Ortega
Vigil .....	Rafael Cambón
Juan .....	Santiago Cambón

Apuntador: Francisco Pérez - Regidor: José Luis Ortega

Luminotecnia: Ricardo - Vestuario y Decorados: ARA

Mobiliario: Carihuela House

Dirección: ANGELES RUBIO - ARGUELLES

### HORARIO:

Laborables 8.15 de la tarde.

Sábados, Domingos y Festivos 7.30 tarde y 10.45 noche.

Imp. Zambrana - Pto. Atocha, 6 - MÁLAGA, 196.





**Domingo 22 - 22.30 horas**

**Parque de San Julián**

**COMPañA "ARA" DE MALAGA**

## **PUEBLA DE LAS MUJERES**

Comedia en dos actos, original de **Serafín y Joaquín Álvarez Quintero**.

### **REPARTO**

(por orden de intervención)

Don Julián	José Marín
Santita	Encarnación Macías
Adolfo	Guillermo Carmona
Dieguilla	Pilar Gámez
Concha Puerto	María Luisa Chicano
Guitarra	Raúl Sènder
Pilar	Pepita Castillo
Angela	Angelines Ortega
Pepe Lora	José Salas
Doña Belén	Fiorella Faltoyano
Juanita	María Puig
Don Cecilio	Fernando Ransanz
Muchacha	Mercedes Gil Bertelli
Sacristán	José Lara

Apuntador: **Francisco Pérez**.

Regidor: **José Luis Ortega**.

Luminotecnia: **Ricardo**.

Decorados y vestuario: **ARA**.

**Dirección: ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**

# TEATRO GRIEGO

Universidad Laboral «Onésimo Redondo» de Córdoba

## Festival de Arte Dramático Español

Patrocinado por la Subdirección General de Cultura Popular  
del Ministerio de Información y Turismo, en conmemoración  
de los «VEINTICINCO AÑOS DE PAZ»

## Compañía Titular del Teatro A.R.A. de Málaga

Viernes 12 de Junio de 1964

Función única, 11 noche

**ANGELES RUBIO-ARGÜELLES**

presenta a **MANUEL DICENTA** en

## EL ALCALDE DE ZALAMEA

de don Pedro Calderón de la Barca

Adaptación original de Manuel Dicenta

### REPARTO

(Por orden de aparición)

<i>Rebolledo</i> .....	Raul Sènder
<i>La Chispa</i> .....	María Teresa Pérez
<i>D. Alvaro de Ataide</i> .....	Onofre Fraile
<i>Sargento</i> .....	César Lázaro
<i>Pedro Crespo</i> .....	MANUEL DICENTA
<i>Juan</i> .....	Leo Vilar
<i>Isabel</i> .....	María Luisa Chicano
<i>Inés</i> .....	Victoria Avilés
<i>D. Lope de Figueroa</i> .....	José Marín
<i>Mujer 1.<sup>a</sup></i> .....	Pilar Gámez
<i>Mujer 2.<sup>a</sup></i> .....	Mercedes Gil-Bertelli
<i>Mujer 3.<sup>a</sup></i> .....	Marta Puig
<i>Un escribano</i> .....	Francisco Martín
<i>El Rey Felipe II</i> .....	José Salas

Soldados, labradores, acompañamiento

La escena en Zalamea y sus inmediaciones



Apuntador: FRANCISCO PEREZ.—Regidor: JOSE-LUIS ORTEGA

Luminotecnia: RICARDO.—Maquinaria: NIETO Y VILLALBA

Vestuario y Decorados: A.R.A.

**Dirección: MANUEL DICENTA**

LOCALIDADES NUMERADAS ◆ PRECIOS POPULARES

Taquillas en LA TEATRAL Y EN LA UNIVERSIDAD

Servicio de autobuses desde la Plaza de Colón hasta el mismo teatro







# RETA BLO de la CONQUISTA

Poema dramático original de  
RICARDO MOLINA

en 7 cuadros

## PROLOGO

- 1.º En el Castillo de Benavente
- 2.º Los Mensajeros
- 3.º Alegres Promesas
- 4.º Las Tentaciones
- 5.º Ante las murallas de Córdoba
- 6.º El parlamento
- 7.º Triunfo

Representado por:

LA ESCUELA DE ARTE DRAMATICO  
DE CORDOBA

en colaboración con la

COMPANÍA titular del TEATRO A.R.A.  
DE MALAGA

## DIRECCION:

ANGELES RUBIO ARGÜELLES  
MIGUEL SALCEDO HIERRO

## SUPERVISION:

HUBERTO PEREZ DE LA OSSA

Ilustraciones Musicales al cuidado de  
RAMON MEDINA

# «EL RETABLO DE LA CONQUISTA»

REPARTO por orden de intervención

Voz 1.ª ..... Marta Puig  
Voz 2.ª ..... Mercedes Gil-Bertelli  
Voz 3.ª ..... Elena Avilés  
D.ª Mafalda ..... María-Teresa Pérez  
Rey Fernando III ..... José Marín  
D. Alfonso de Molina ..... Juan-Manuel Calderón  
Reina madre D.ª Berenguela ..... María-Luisa Chicano  
Obispo ..... Diego Poláez  
El Conde de Lara ..... José-Luis Ortega  
D. Alvaro Pérez de Castro ..... Leo Villar  
D. Pedro Ruiz Tahir ..... Máximo Estrella  
Juglar Castellano ..... Diego Vega  
Mozárabe ..... Antonio Romero  
Voz Blanca ..... Victoria Avilés  
Rojá ..... Angelines Ortega  
Persona 1.ª (narrador) ..... José-María Guadalupe  
Centinela ..... Santiago Cambón  
D. Lorenzo ..... Carlos G. Portella  
D. Martín de Oñella ..... Francisco Farrugia  
D. Sancho López de Oñella ..... Rafael Cambón  
D. Diego López de Vargas ..... Juan-Antonio Galán  
D. Fernando Ruiz Cabeza de Vaca ..... José Lara  
Un Paje (no habla) ..... Javier Jiménez  
Embajador ..... César Lázaro  
Musulmán ..... Francisco Martín  
3 mujeres del pueblo ..... Pilar Gómez  
Elena Arjona  
Mari-Carmen del Puerto

## ESCUELA DE ARTE DRAMATICO DE CORDOBA

en colaboración con la

COMPANÍA titular del TEATRO [A. R. A.  
DE MALAGA.

## DIRECCION:

ANGELES RUBIO ARGÜELLES  
MIGUEL SALCEDO HIERRO

## SUPERVISION:

HUBERTO PEREZ DE LA OSSA

Ilustraciones musicales: «Canligas de Alfonso X. Canto  
Gregoriano y Selección de Mauricio Ohana».

## GRAN CONCIERTO del

REAL CENTRO FILARMONICO  
«EDUARDO LUCENA»

Bejo la dirección del maestro

REGINALDO BARBERA JORNET

## PROGRAMA

I

Carnaval del Bó ..... LUCENA  
Serenata a la Mezquita ..... MEDINA  
Baritone: José Díaz  
Violini: Emilio Ruiz  
Pavana ..... LUCENA  
Cruzando el lago (barcarola) ..... LUCENA  
Tenor: Rafael Reyes  
Capricho Andaluz ..... M. RÜCKER  
Violini: Emilio Ruiz  
Bandurrias: Francisco Camuñas  
Noches de Córdoba ..... M. RÜCKER

II

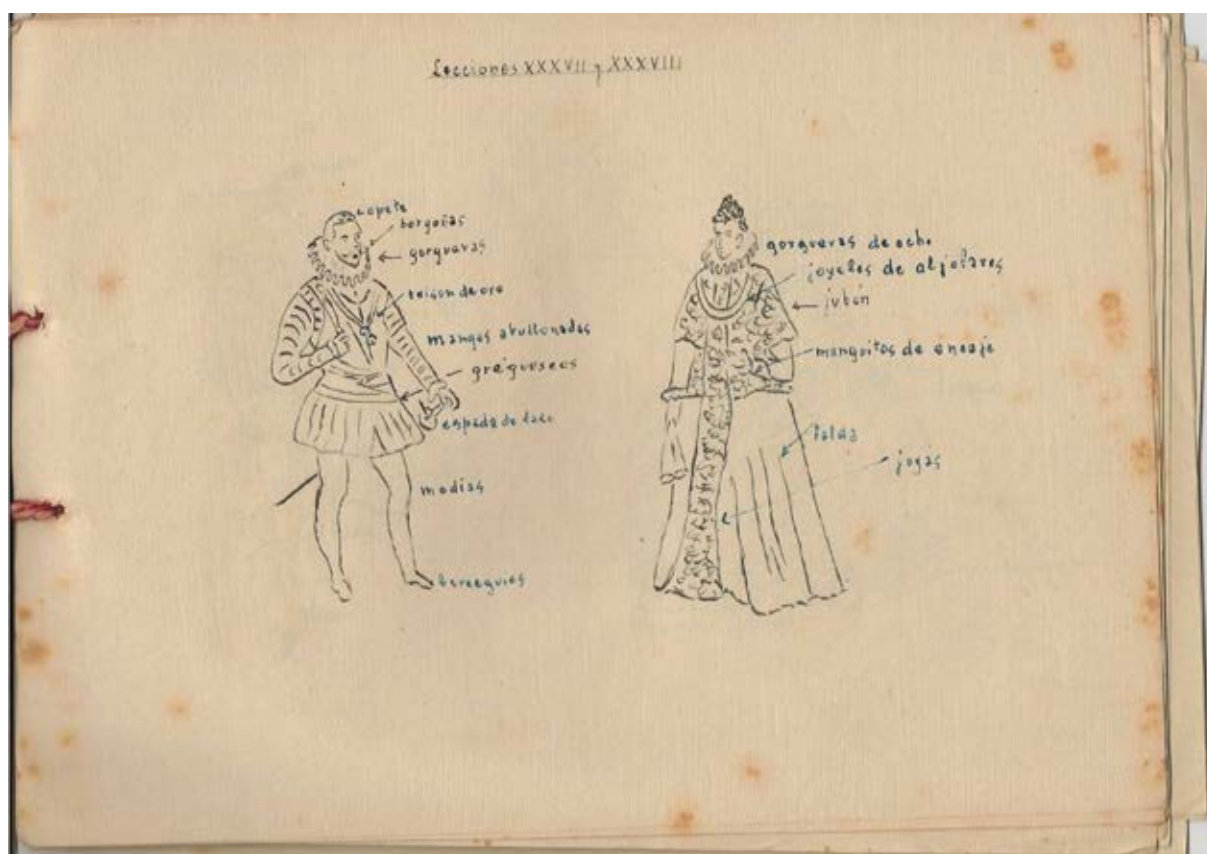
Sinfonía ..... LUCENA  
Fausto (coro de soldados) ..... GOUNOD  
Fin de Fiesta (polpouit de aires andaluzes) ..... LUCENA  
Flauta: José Timoteo  
Gigantes y Cabezudos (coro de repatriados) ..... CABALLERO  
Tenor: Rafael Romero  
Córdoba ..... ALBENZ  
Bohemios (Coro) ..... VIVES  
Bajo: Antonio Luna

Maestro del coro: CARLOS HACAR

Maestro de rondalla: RAFAEL GONZALEZ

(Adaptación de las obras: MAESTRO; BARBERA JORNET)











Miguel Pino con sus personajes años 1977-78



Un coche, una maleta y mucha ilusión.  
Comenzaba una bonita historia de un pequeño  
teatro de títeres. Año 1959





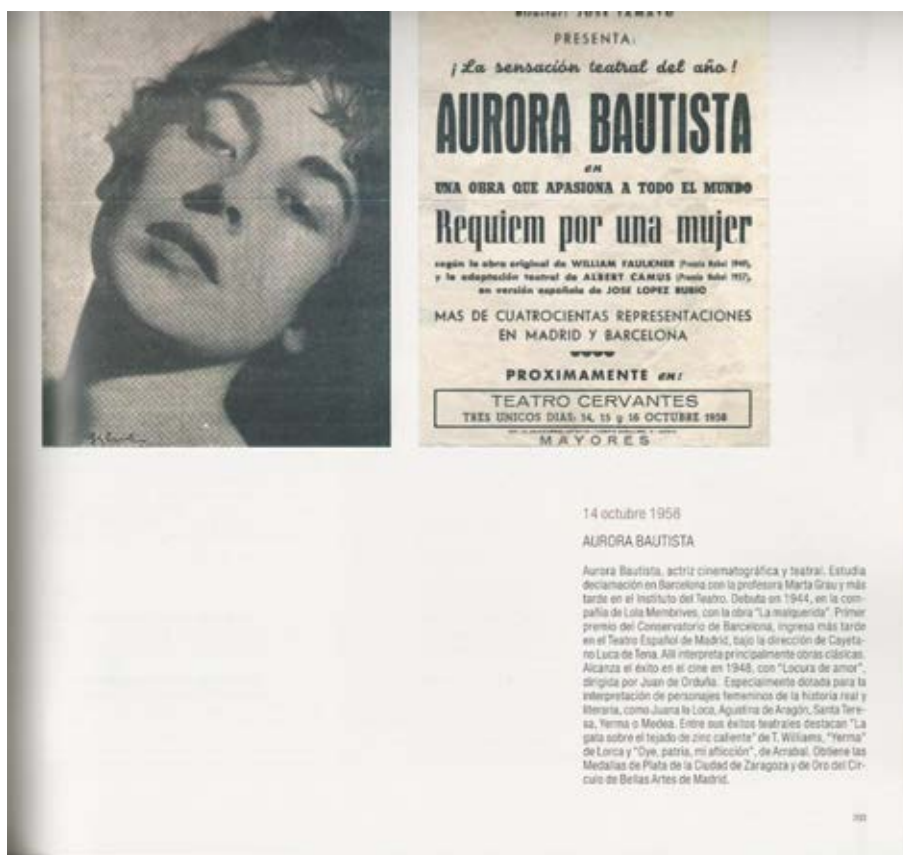
















## PASTORA IMPERIO

Actriz cinematográfica, bailarina y vocalista de gran fuerza y belleza. Hija de la bailarina Rosalía de la Mejoría, se inicia a bailar muy joven en el teatro de la familia. Se forma en el Conservatorio de Música de Sevilla. Canta cuplés en tabernas y en fiestas de Sevilla, Madrid y Barcelona. Su primer éxito como bailarina, en 1915, al estrenar la versión del Amor Brujo, en el Teatro Lara de Madrid. Desde entonces, atrae la atención del público realizando actuaciones, que incluyen flamenco, zarzuela y ópera, en los principales teatros de España, Portugal y Hispanoamérica. Entre sus canciones más populares, como "María de la O" (1930), "Caminando por la vida" (1931), "El amor me ha enseñado" (1932), "El amor me ha enseñado" (1934) y "¿Dónde vas, Afonso X?" (1941). En 1942, es considerada la mejor artista de fandangos y sevillanas de la época, recibiendo el sobrenombre de "La reina de las sevillanas".





#### QUINCEA PÍQUER, HOMENAJE Y DESPEDIDA DE LA COMPAÑÍA

diversas y actual cinematografía que consigue gran éxito y popularidad con sus canciones. Debuta en 1915 en una obra de teatro, en el Teatro Apolo de Valencia. El maestro Penella convence a su madre para que viaje a América. El empresario John Cort la hace actuar en un pequeño papel en el estreno en Nueva York de "El gato montés", presentando un enorme éxito. Buena en Broadway y entre 1920 y 1925 vive en México. En 1925 graba su primer disco "La amapola". En Estados Unidos firma algunas películas musicales con Al Johnson y Eddie Cantor. A su regreso a España ya posee una excelente fama como melodista, imitando sus actuaciones en directo con el cine. Entre sus películas destaca, en 1937, "El signo que tenía el alma blanca", una de las primeras películas sonoras realizadas en España por Lleó de Forest. En 1935, su canción "Opus verde" marcó un hito en la historia de la música. Su voz, necesidad de decir lo que se pensaba, le permitieron interpretar sus canciones como así fueron pequeñas obras de arte. En 1940, Cort la contrata para el Teatro Colón de Madrid "Las calles de Cádiz", en una actuación malograda. "En el café de Chino",





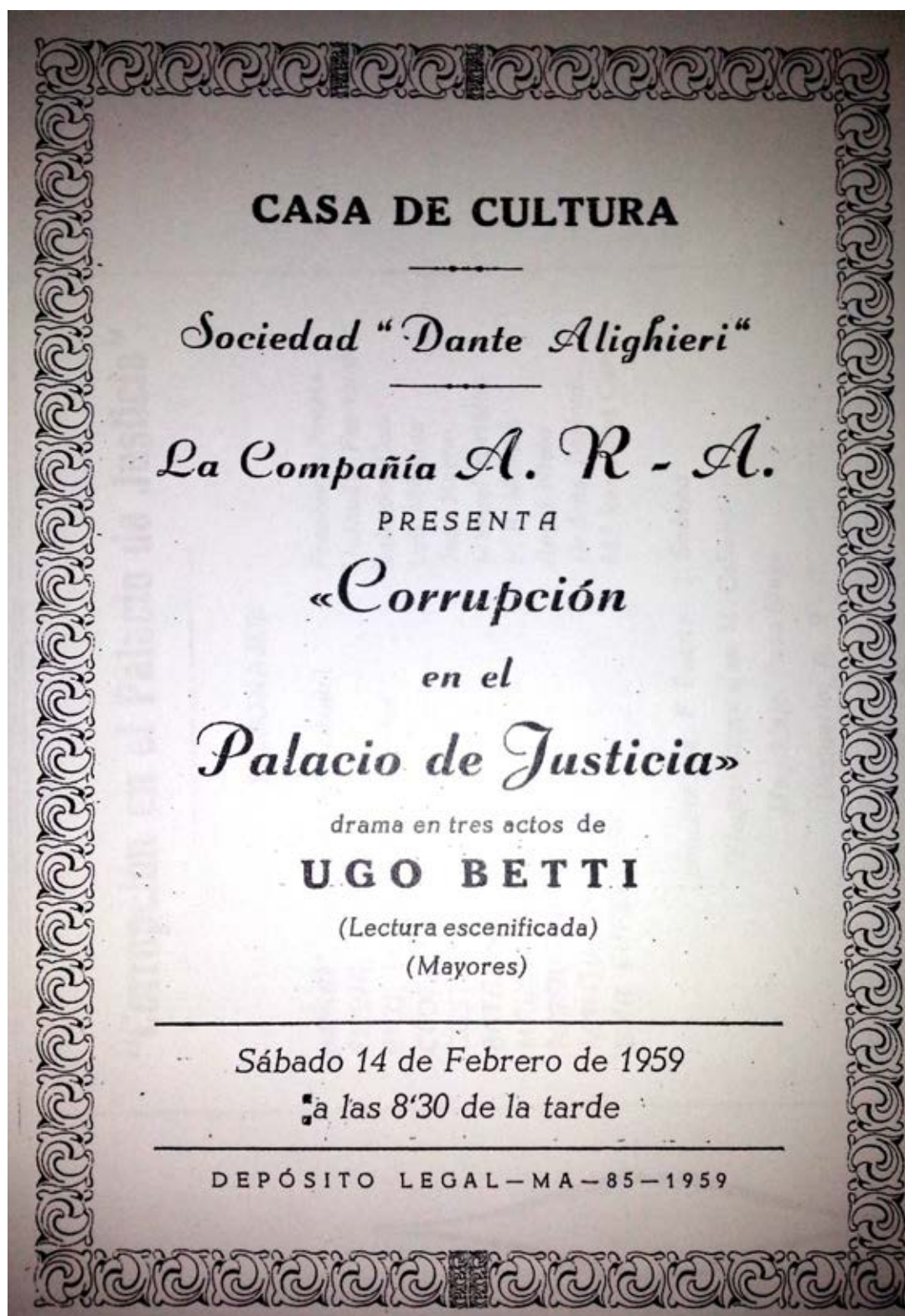












Scanned by CamScanner



**— PRESIDENCIA DE HONOR —**  
**Don Pedro Aparicio, Alcalde de Málaga**  
*Comisión Organizadora*  
**Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento**  
*Profesores de la ESAD de Málaga*  
**D.º Rosario Molina**  
**D.º Lola Carrera**  
**D. José Luis Lobera**

**ACTOS  
EN  
RECUERDO  
DE**

**ÁNGELES RUBIO-ARGÜELLES**

Bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Málaga  
y organizado por el Claustro de Profesores de la Escuela  
Superior de Arte Dramático y antiguos actores y alumnos  
del Teatro Escuela A.R.A.

**Colaboran:**  
**Teatro Municipal Miguel de Cervantes**  

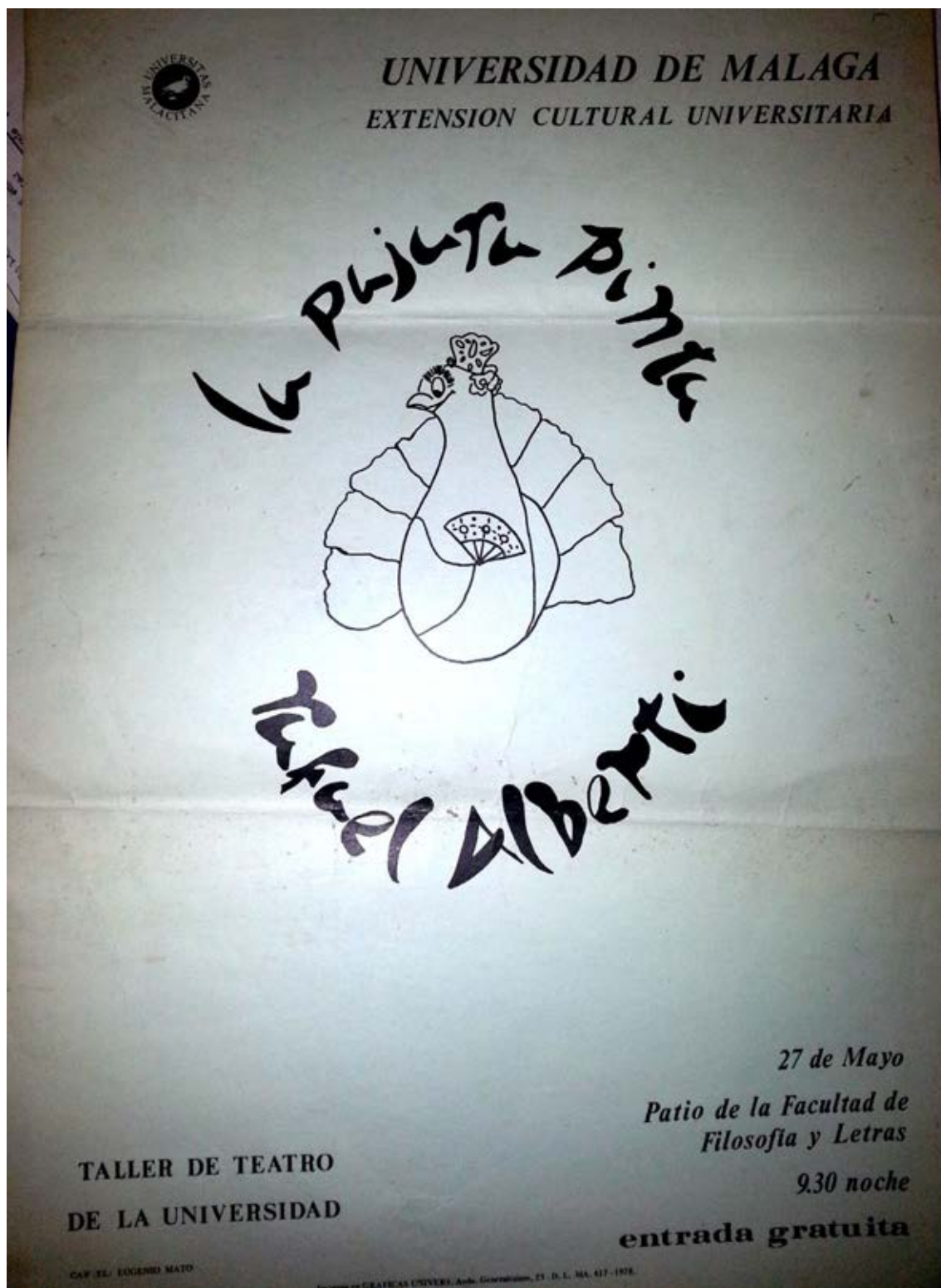

**INTERVIENEN**

Victoria Avilés  
 María Barranco  
 Pepita Castillo  
 M.ª Teresa Cortés  
 M.ª Luisa Chicano  
 Rita Doña  
 M.ª José Durán  
 Fiorella Faltoyano  
 M.ª del Carmen Florido  
 Concha Galán  
 M.ª Luz Luque  
 Marión Oliva  
 M.ª del Mar Peláez  
 Marta Puig  
 M.ª Paz Redoli  
 Marisol Salcedo  
 Tania Serrano  
 Ana Terrón  
 Beatriz Valenzuela

Antonio Banderas  
 Juan Manuel Calderón  
 Santiago Cambón  
 Ramón Donate  
 Carlos del Pino  
 Juan Fernández  
 Félix Fernández  
 Héctor Ferrada  
 Fco. García Pontillo  
 Diego Gómez  
 José M.ª Guadalupe  
 Paulino Jiménez  
 Javier Jiménez  
 César Lázaro  
 José Marín  
 Francisco Martín  
 Antonio Martínez  
 Inocencio Ortiz  
 Francisco Puerta  
 Juan Radamés  
 Juan Carlos Reyes  
 Oscar Romero  
 José Salas  
 Julián Sanz  
 Raúl Sender  
 José Luis Tutor  
 Vicente Ubeda  
 Fco. Andrés Valdivia  
 Fernando Valverde  
 Leo Vilar







A MODO DE PROGRAMA

"ESTUDIO 68", Teatro de Cámara y Ensayo, es un grupo que se formó a primeros de año y tanto por los montajes de Brecht que ya vimos en nuestra ciudad, como por el continuo trabajo que vienen desarrollando, es hoy día el grupo teatral más interesante con que contamos en Málaga.

Sus actividades internas se extienden desde el montaje de las obras al estudio de la Historia de Teatro, Técnicas interpretativas, Fonética y ejercicios de voz y Expresión corporal y aunque no son profesionales, aspiran a llegar a ese puesto y ofrecernos al público malagueño un teatro actual de calidad.

"HISTORIAS PARA SER CONTADAS" de Osvaldo Dragón, forma parte del interés que tiene el grupo por hacer llegar a la gran mayoría un teatro popular, de rancia tradición en la cultura española, actualmente bastante olvidado.

La obra se compone de tres historias:

- "Historia de un flemon, dos hombres y una mujer"
- "Historia de cómo nuestro amigo Panchito Gonzalez se sintió responsable de la peste bubónica en Africa del sur"
- "Historia del hombre que se convirtió en perro"

Aparentemente, no son más que tres historias divertidas o amargas, trozos de de vidas que constituyen ejemplares alegatos en defensa del hombre, llenos de sinceridad, de auténtica veracidad humana y de descarnado realismo pese a su aparente simbolismo.

R E P A R T O

NARRADORES: Juan Ramón Franquelo  
Francisco Sola  
Antonio M. Polguera

## HISTORIA DEL FLEMON:

Vendedor de pelotitas:	Enrique Bustamante
Mujer:	Ana Pajares
Dentista:	José Luis Alvarez

## HISTORIA DE PANCHITO GONZALEZ:

Vendedor de periódicos:	Luis Alfonso Molinero
Panchito Gonzalez:	Joaquín Rodríguez
Mujer:	Ana Pajares
Secretario del ministro:	José Luis Alvarez
Director de la Compañía:	Enrique Bustamante
Alcalde:	José Luis Alvarez

## HISTORIA DEL HOMBRE-PERRO:

Hombre:	Luis Alfonso Molinero
Mujer:	Ana Pajares
Director de la perrera:	Joaquín Rodríguez
Veterinario:	José Luis Alvarez
Director de la Fábrica:	Enrique Bustamante

DECORADOS, VESTUARIO, ATREZZO y demás cosas: "ESTUDIO 68"

DIRECCION: Miguel Aleobendas.

RECINTO MUSICAL EDUARDO OCON. PATROCINADO POR EL EXMO. AYUNTAMIENTO.  
Málaga, lunes 19 y martes 20 de Agosto de 1.968.



**"ESTUDIO 68"**  
TEATRO DE CAMARA Y ENSAYO DE MALAGA

---

Patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento

---

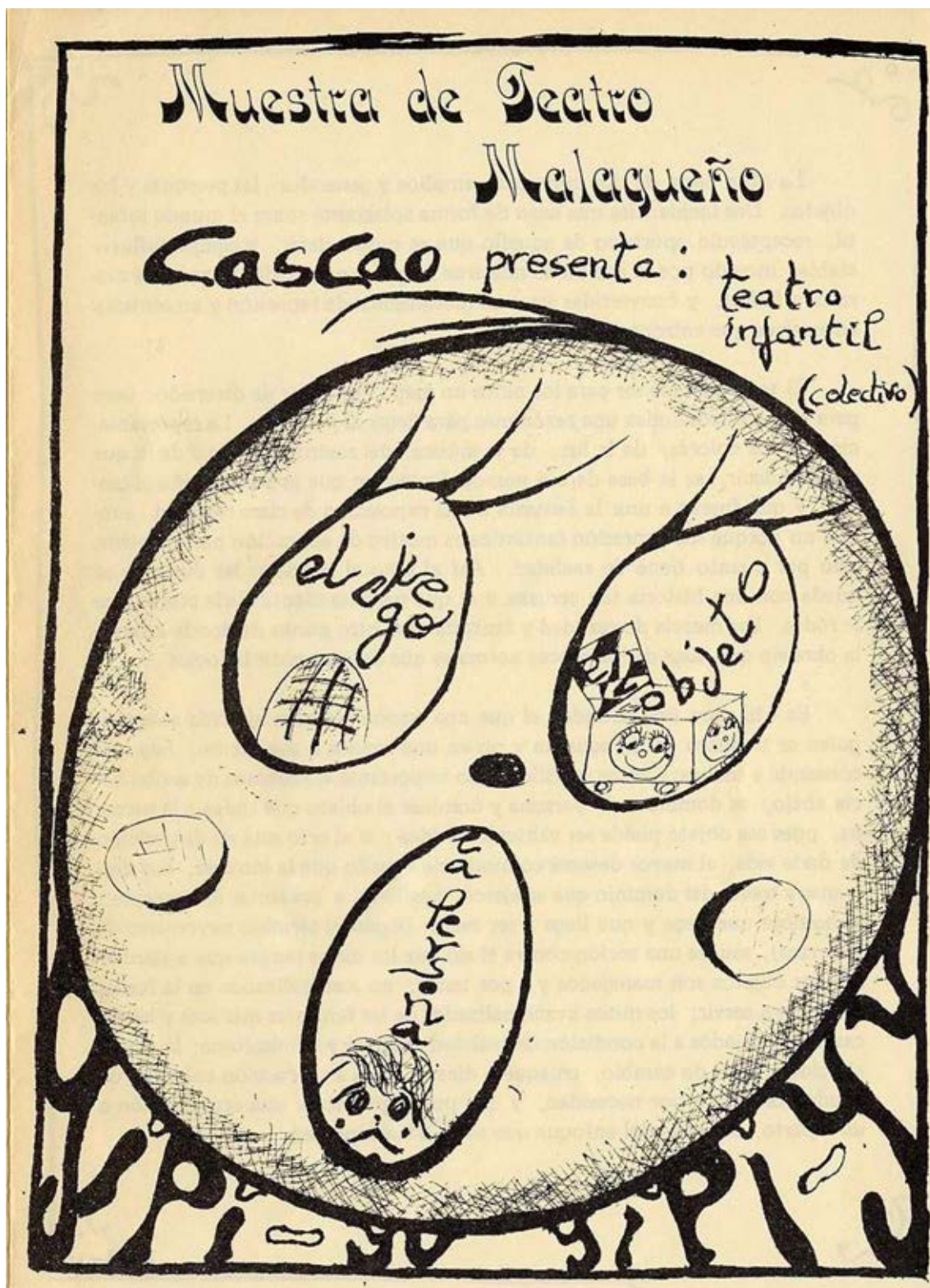
PRESENTA:  
**HISTORIAS PARA  
SER CONTADAS**  
DE OSVALDO DRAGUN

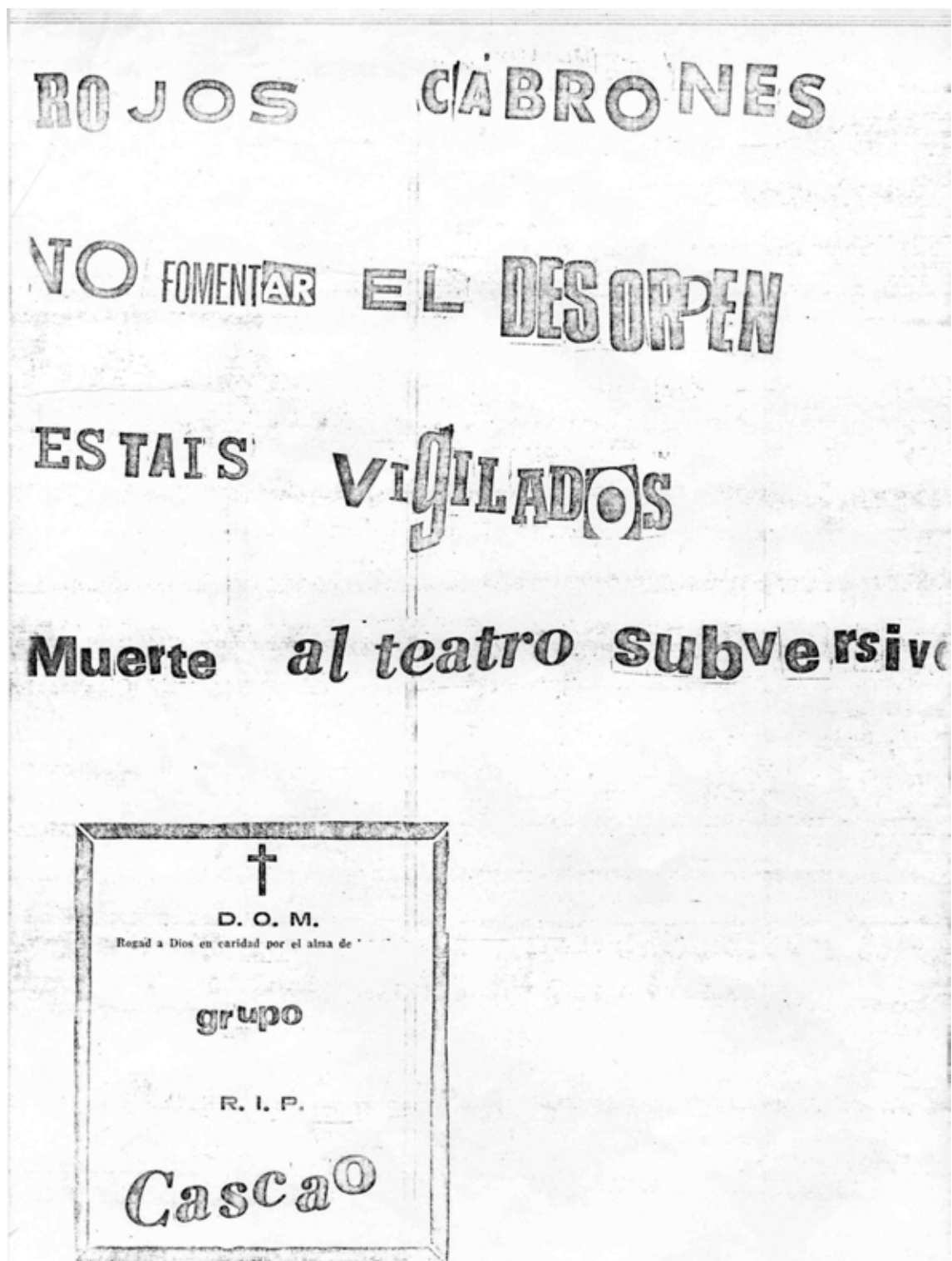
RECINTO MUSICAL EDUARDO OCON  
LUNES 19 y MARTES 20 - A las 9 de la noche

PRECIO: 10.- Ptas. Dirección: MIGUEL ALCOBENDAS

A stylized illustration on the right side of the poster. It features a red vertical line and a blue vertical line. A blue giraffe with yellow spots is standing on the blue line. A red pig with a yellow saddle is standing on the red line. The giraffe's head is tilted back, and the pig is looking towards the viewer.







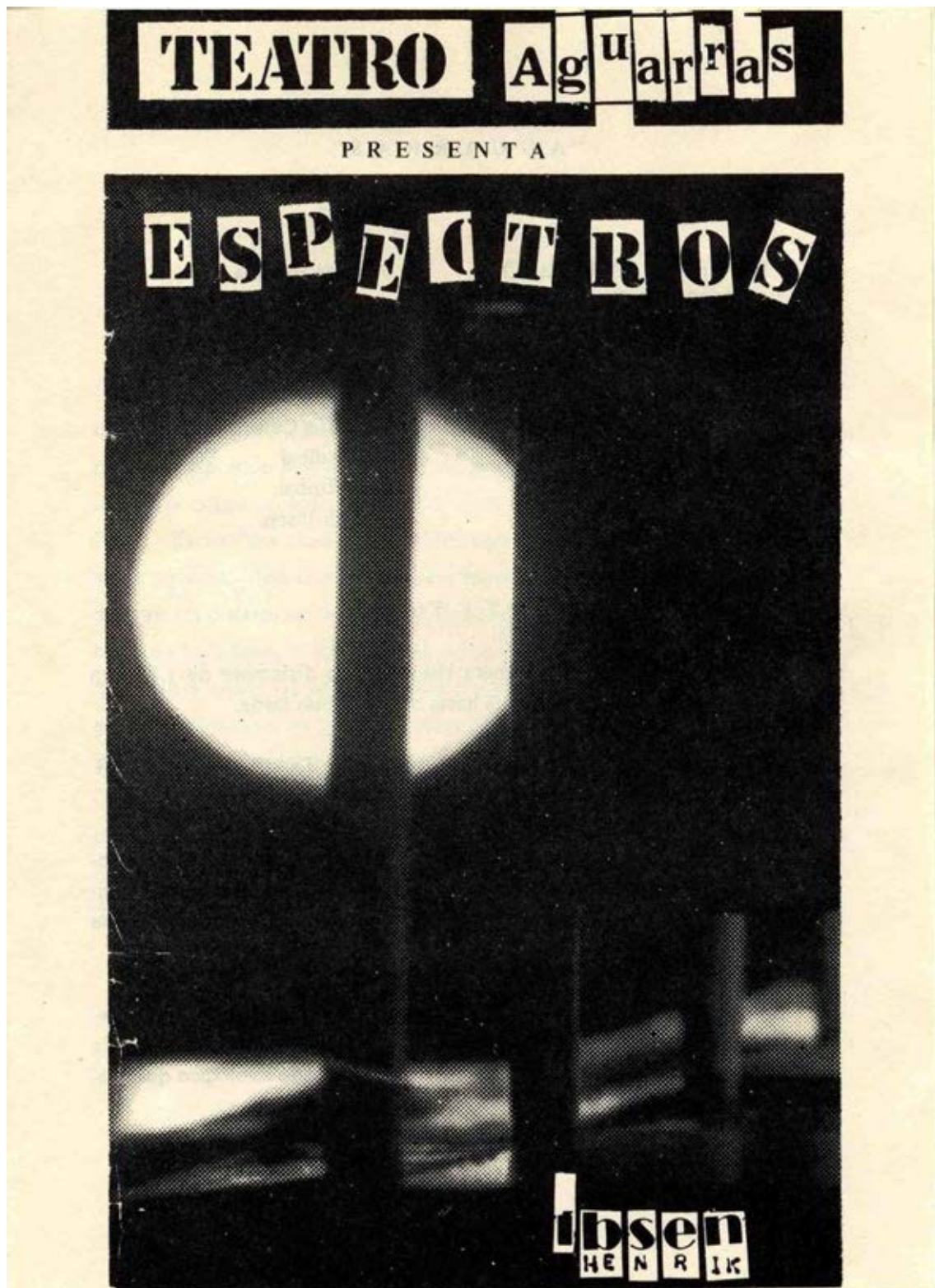
























REPRESENTACION PATROCINADA POR EL INSTITUTO DE CULTURA DE LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE MÁLAGA, Y CON LOS AUSPICIOS DEL AYUNTAMIENTO DE CORTES DE LA FRONTERA.



**“EL RETABLO DEL FLAUTISTA”** domingo, 5 de Octubre de 1975 a las 17 horas, en la Plaza del Generalísimo de CORTES DE LA FRONTERA.

“Tespís, Pequeño Teatro, está formado por profesores, alumnos y exalumnos del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático y Danza de Málaga.”

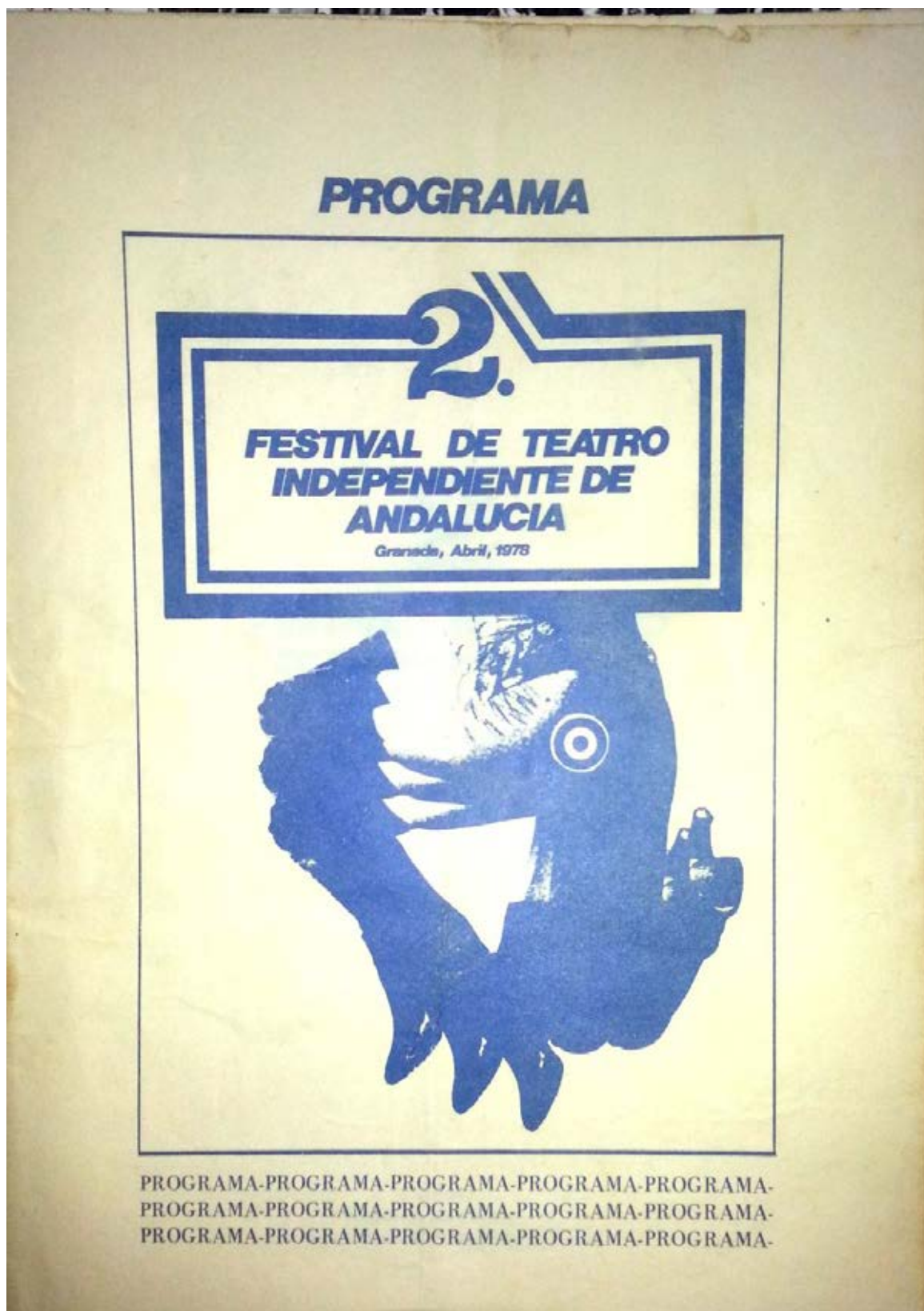


**TESPIS PEQUEÑO TEATRO de MÁLAGA**  
PRESENTA  
**“EL RETABLO DEL FLAUTISTA”**  
DE JORDI TEIXIDOR  
TEMPORADA 75-76









Scanned by CamScanner





DEL 20 AL 24 DE DICIEMBRE

EN EL MONUMENTAL CINEMA (CINE DE ARRIBA), TENDRÁ LUGAR LA  
PRIMERA SEMANA CULTURAL TORROXEÑA, QUE CONSTARÁ DE LOS  
SIGUIENTES ACTOS:

DÍA 20..-ACTUACION DEL GRUPO DE TEATRO "TONA" QUE PONDRÁ EN  
ESCENA LA OBRA DE RAFAEL TORÁN: "HISTORIA EN DOS ACTOS"

DÍA 21..-CONFERENCIA A CARGO DE DAMIAN LOPEZ CANO, PROFESOR DE  
LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE MÁLAGA, QUE TRATARÁ  
SOBRE EL TEMA: "ECONOMÍA ANDALUZA" A LA QUE SEGUIRÁ UN  
COLOQUIO/

DÍA 22..- RECITAL 1 FOLK A CARGO DEL MÁLAGUEÑO:  
"MANOLO GUIRADO"

DÍA 23..- CONFERENCIA A CARGO DE ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN,  
PROFESOR DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE  
MÁLAGA, QUE TRATARÁ SOBRE EL TEMA:  
"POSIBILIDAD DE UNA CULTURA POPULAR" A LA QUE SEGUIRÁ  
UN COLOQUIO/

DÍA 24..-FESTIVAL 1 FOLK, EN EL QUE PODRÁN PARTICIPAR TODOS LOS  
RESIDENTES AFICIONADOS DE TORROX/

TODOS LOS ACTOS DARÁN COMIENZO A LAS 7:30 DE LA TARDE/

LA SEMANA CULTURAL ES DE TODOS.

ESPERAMOS TU ASISTENCIA Y TU PARTICIPACIÓN/

Scanned by CamScanner



















Teatro  
Estudio  
Lebrijaño

1968  
septiembre  
28, sábado  
29, domingo  
9 noche



maría eugenia ferrera y domingo garcía en «EL CEPILLO DE DIENTES»

**«El Cepillo de Dientes»** **«ORATORIO»**  
INSTITUTO. LEBRIJA.

IMPRESA LA SOTIL - PUBLISERV. S. - SEVILLA

«Hoy los hombres, mis hermanos, tienen prisa, mucha prisa por llegar a sus casas y encontrar un poco de paz y de su pequeña libertad».

Un grito desgarrado brota en todos los corazones de los hombres, se oye en todas las ciudades del mundo; es el grito de la PAZ, de la LIBERTAD.

La tierra, nuestra tierra, parece ahogada por las guerras. Los últimos sucesos del mundo lo demuestran: Biafra, Vietnam, Checoslovaquia... Los hombres son empujados a los campos de batalla, enseñados en el odio y en la muerte.

Nuestro grito se une al de ellos: ¡NO A LA GUERRA! ¡No a los que mueven los carros de combate, los aviones y los teléfonos rojos!

Sañamos con días de libertad, oramos por ese cielo abierto a la luz y al AMOR y añoramos los futuros días de «palomas y banderas blancas»...

Alfonso Jiménez sueña, aspira y quiere que este ideal se realice. Con su ORATORIO; de gran fuerza dramática, expresión violenta de la realidad actual, hace escuchar «LAS VOCES DEL VIENTO», los gritos de los hombres del pueblo, que ni están mudos, ni están muertos.

I. BERNABE.

## «ORATORIO»

alfonso jiménez romero

(«Oraciones a los países que destruyen el mundo con las guerras»)

NARRADOR . . . . . maría eugenia ferrera  
SOLISTA . . . . . antoñi pascual-vaca  
ARRODILLADO . . . . . iván bernabé  
CORO I . . . . . josé luis muñoz  
CORO II . . . . . maría eugenia ferrera  
AGORERO . . . . . manolo bellido  
HOMBRE . . . . . josé luis muñoz  
SOLDADO . . . . . josé garcía

CORO . . . . . ángela mendaro  
fermi martínez  
domingo garcía  
maría luisa calderón  
josé llamas  
rosarito millán  
josé maria moreno  
modesti costa  
pepe ferrera  
francis silva

ILUMINACION . . . . . mari e. falcón  
CONTROL MUSICAL . . . . . N. N.

banda sonora realizada en «LA VOZ DEL GUADALQUIVIR» y «RADIO VIDA»  
con la colaboración de paco cuevas y eva montesinos.

iván bernabé











PRIMERA LINEA SUPERIOR:

- 1 ÁNGEL GARCÍA PINTADO
- 2 JOSE RUIBAL
- 3 LUIS MATILLA
- 4 MIGUEL ÁNGEL RELLÁN
- 5 JUNA ANTONIO CASTRO

SEGUNDA LINEA:

- 1 FRANCISCO NIEVA
- 2 DIEGO SALVADOR
- 3 CONSUELO (Pareja de José Ruibal)

TERCERA LÍNEA INFERIOR:

- 1 (sin identificar)
- 2 (sin identificar)
- 3 (sin identificar)
- 4 MIGUEL ROMERO ESTEO



Aparecen los restos del Teatro Romano

La construcción de un jardín en calle Alcazabilla, en el mes de junio, pone al descubierto una calzada romana. La noticia aparece publicada el día 14 y en ella se habla del descubrimiento de una puerta de acceso a la ciudad de época romana, con una bóveda y un pavimento muy bien conservados. La excavación arqueológica demostraría, poco después, que se trataba del acceso al Teatro Romano de Málaga, parte del cual se encontraba bajo la estructura de la Casa de la Cultura, construida a pesar de la aparición de los primeros restos arqueológicos. El Teatro procede de la época augusta y data del siglo I.



## ANEXO II: DOCUMENTOS ESCRITOS



EDICIONES A.R.-A.  
MÁLAGA

CALETA - VILLA CARMEN  
TELÉFONO 18144

Angeles Rubio-Arguelles, como Directora de la Compañía Teatral A.R.-A. de Málaga, CERTIFICO que el Sr. Don Francisco Javier Puerta, ha trabajado como PRIMER ACTOR en mi Compañía Teatral, obteniendo grandes éxitos de Público y Crítica, desde el mes de Mayo de 1958 ininterrumpidamente.

Habiendo por tanto cumplido los seis meses "efectivos del meritorisaje pertinente para obtener el Carnet Profesional, segun las normas dictadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo,

El Enlace Sindical

La Dirección

Málaga, Febrero 1959

place Sindical

U N E S P A Ñ O L

Luis Ma Cavanillas.

*Esta poesia hecha enprosa  
honor te mi querido alumno  
amigo Rafael Parado te lo dedico  
te con un fuerte abrazo  
vuestro amigo  
Luis Ma Cavanillas*

? Que quien soy, quereis saber ?  
Pues os lo voy a decir.  
Soy, el que sabe vencer,  
aunque tenga que morir.

....  
De una raza sin mancilla,  
cuyo brillo al mundo ciega;  
raza que nunca se humilla,  
y que jamas, se doblega;  
hijo soy, y, a. mucha honra;  
y tanto a mi madre quiero,  
que si alguno la deshonra,  
se ha de enfrentar con mi acero.

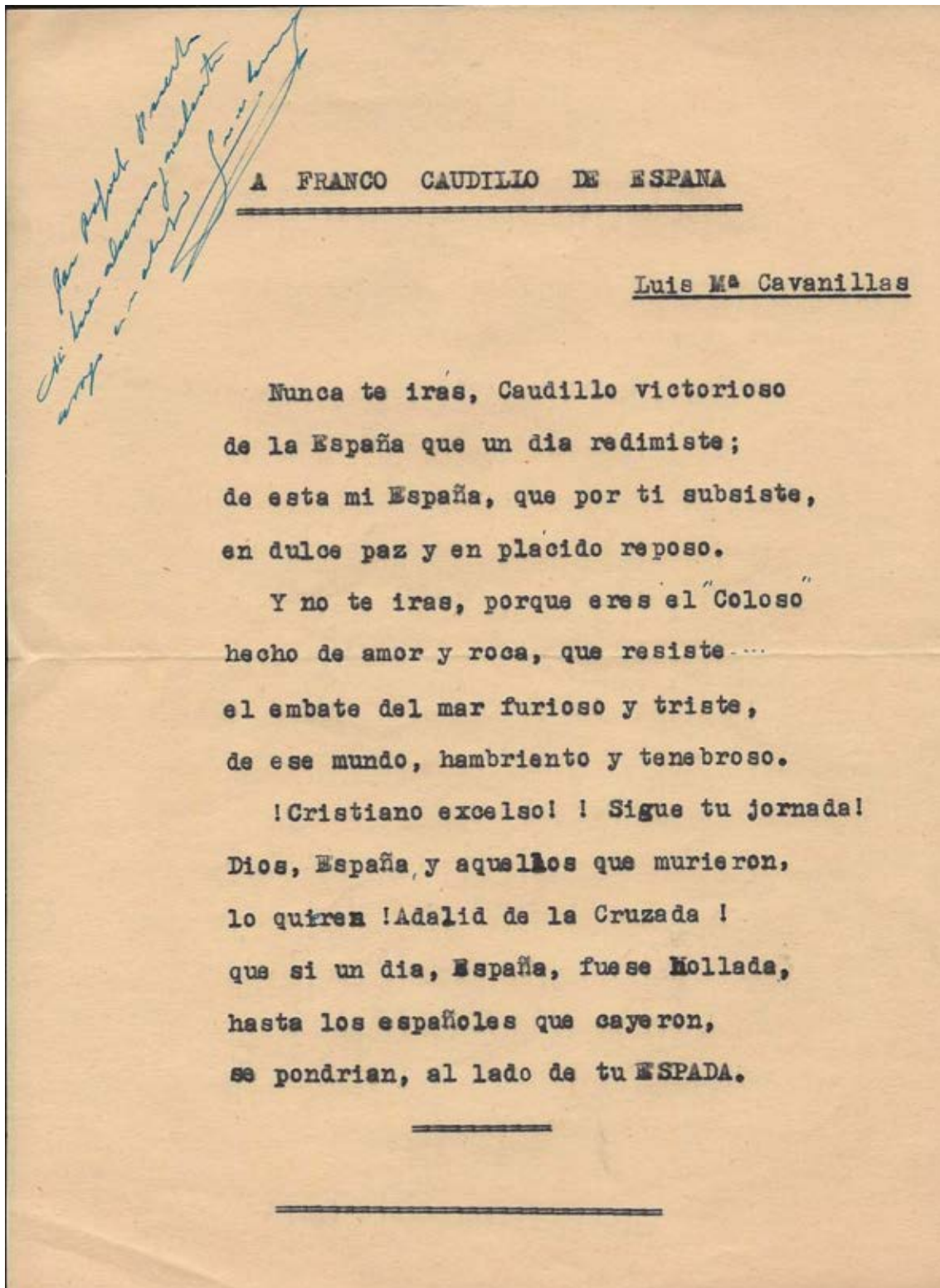
....  
Mi nombre a nadie le importa...  
un español... uno mas,  
que como tal, se comporta;  
y que no teme, jamas.

....  
Vuestra vileza homicida,  
no sabe lo que valor;  
podeis quitarme la vida;  
nunca mi Fe, ni mi Honor.

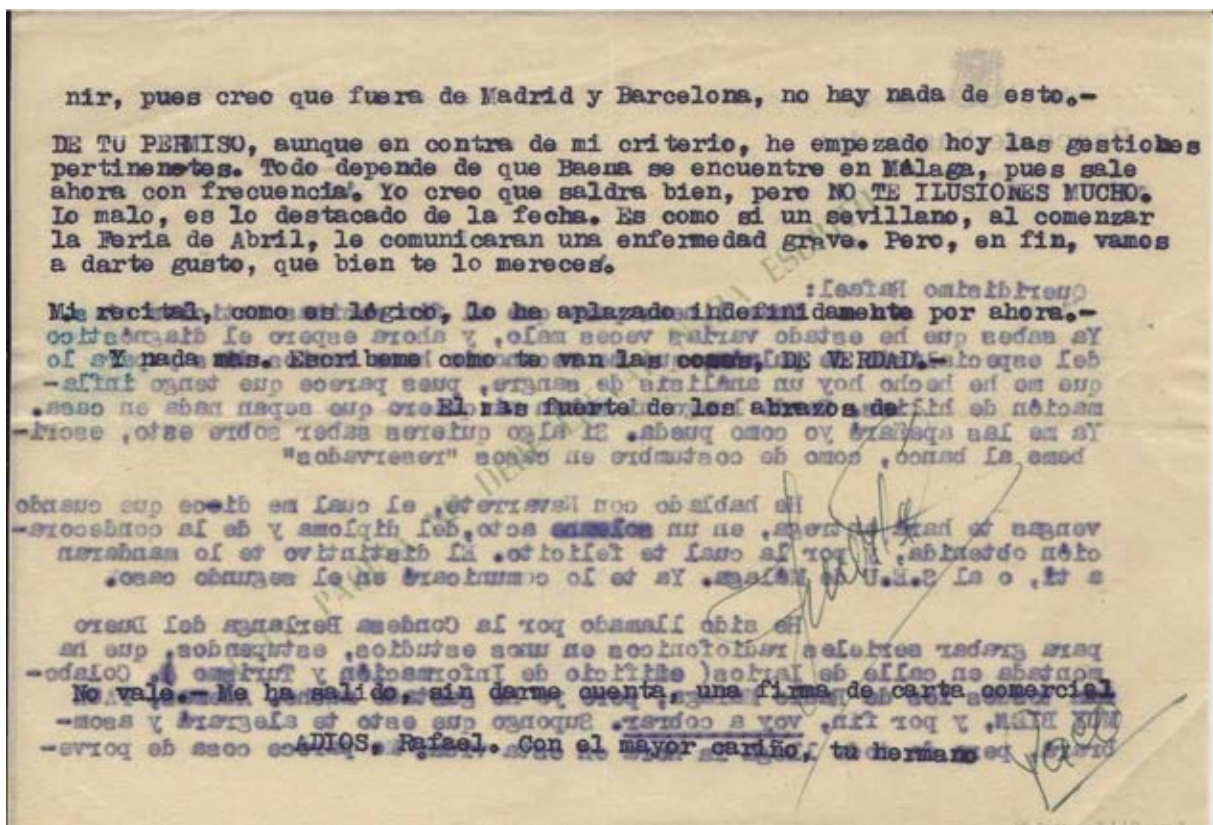
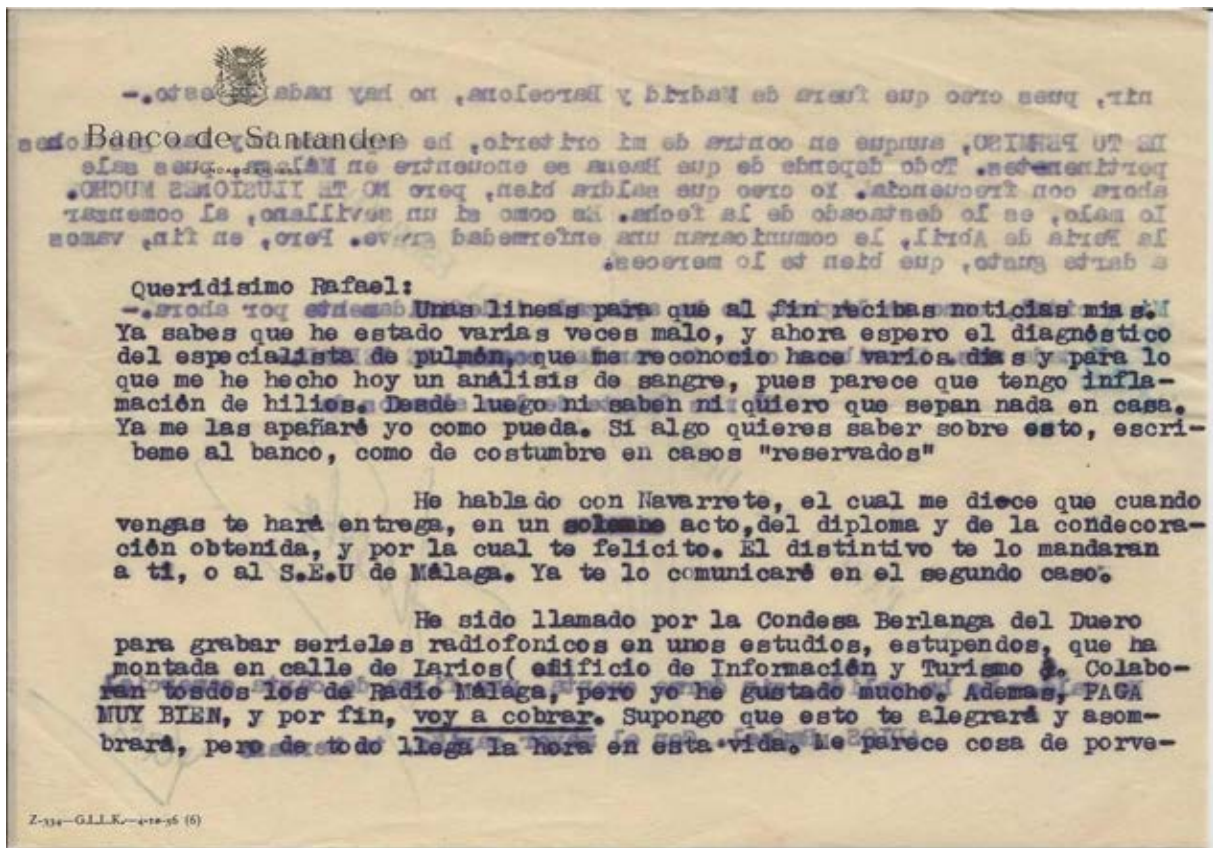
....  
!Que no lograis comprender!...  
ya lo se; para esta hazaña,  
cristiano tenais que ser,  
y haber nacido en España.

....  
Porque esta raza leona,  
lucha radiante de luz,  
en su diestra, la Fizona....  
y en su corazon., LA CRUZ

Recuerdos de la gloria Cruzada.







CONTRATO DE ACTUACION

En la ciudad de Málaga a uno de Julio de mil novecientos cincuenta y ocho, reunidos, de una parte, Doña Angeles Rubio Argüelles, actuando como propietaria de la Agencia de Publicidad EDICIONES A.R.A. de Málaga y del TEATRO MONTENAR de Torremolinos, y de otra D. . JUAN. . . . . IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . ., mayor de edad, vecino de esta capital, domiciliado en . . PASEO DE SANCHA . . NUM. 54 - B . . . . ., per el presente documento hacen constar:

1º D. JUAN IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . . se contrata por dos meses a partir del día primero de julio, para actuar en Ediciones A.R.A. de Málaga y el Teatro MONTENAR de Torremolinos, por cuyo trabajo percibirá una remuneración de . . 1.000 Ptas. mensuales.

2º D. JUAN IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . . se obliga y compromete a no actuar como actor ni locutor en Teatro ni Radio ajenos a Ediciones A.R.A. mientras dure este contrato, sin antes haber obtenido autorización de Ediciones A.R.A., en cuyo caso lo hará de acuerdo con dicha Agencia de Publicidad, haciendo constar en programas y prensa, que lo verifica por gentileza de Ediciones A.R.A.

3º El plazo de duración de este contrato podrá ser prorrogado de común acuerdo por ambas partes, avisando una y otra con un mes de antelación a su vencimiento.

4º D. JUAN IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . . se obliga a grabar en el Estudio de Ediciones A.R.A. y sin remuneración alguna, cualquier programa de Radio, hasta un máximo de cinco grabaciones durante la vigencia del presente contrato y en programas no continuos, excediendo las cuales D. JUAN IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . . percibirá la cantidad de quince pesetas por grabación.

5º Los horarios de trabajo serán de dos y tres horas, alternadamente, es decir trabajando un día dos horas, y al siguiente tres, y así sucesivamente, siendo estas horas de 8y21/4 . 11., durante el mes de Julio, excepto los domingos, que no se trabajará.



## CONTRATO DE ACTUACION

-2-

6° El trabajo en el Teatro MONTE MAR, por un máximo de ocho funciones en el mes de Agosto, será a las horas normales y como es costumbre en los demás teatros para las compañías profesionales, pudiéndose dar estas representaciones en domingo y estando de acuerdo ambas partes en que durante este mes los actores dedicarán por lo menos hora y media diarias a ensayos, exceptuando los domingos, a no ser que se fuese a dar una representación.

7° Con objeto de estimular al personal al exacto cumplimiento de las obligaciones inherentes a este contrato, y para evitar molestias ni perjuicios a los compañeros, se acuerda que el actor o actriz que llegue después de la hora fijada para el ensayo, será multado, deduciéndosele de su sueldo la cantidad de veinticinco pesetas. Caso de faltar a algún ensayo (sin causa justificada y previo aviso veinticuatro horas antes), la multa será de cien pesetas. Si cualquier actor o actriz faltase sin causa justificada a alguna representación en el Teatro, este contrato se considerará nulo, sin tener derecho a reclamar ninguna remuneración.

8° En caso de enfermedad o por cualquier causa de fuerza mayor, los actores y actrices deben avisar a Ediciones A.R.-A. con la debida anticipación para no perjudicar los intereses de la compañía.

9° El transporte de la compañía a Torremolinos será por cuenta de la Dirección.

10° D. JUAN. IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . . percibirá, además, la cantidad de 300 . . . . . Ptas. mensuales en concepto de . . . . . ORIGINAS . . . . .

Y en prueba de conformidad firman el presente en Málaga a treinta de Junio de mil novecientos cincuenta y ocho.

La Dirección

El Actor

*Juan Carlos Rubio-Aguilera**Juan Ignacio Lorenzale Huelin*

Este contrato va firmado por duplicado por ambas partes contratantes.

Aunque existe un plan establecido previamente por los conspiradores, el asesinato de José Calvo Sotelo es el detonante de la sublevación del 17 de julio de 1936. El territorio queda dividido en dos zonas en razón del éxito obtenido por los militares rebeldes que, prácticamente, coinciden con los resultados de las últimas elecciones. El gobierno de la nación cuenta inicialmente con el apoyo de Francia y de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, pero el temor del gobierno francés a la internacionalización del conflicto lo lleva a adoptar una política de no-intervención. Solo los héroes anónimos que componen las Brigadas Internacionales acudirán en su auxilio. En sucesivas fases, con la decisiva ayuda de italianos y alemanes, y la indiferencia del resto de las naciones europeas, las tropas rebeldes estrechan su cerco. El 28 de abril de 1938 caen las últimas plazas que aún permanecen fieles a la República. En su avance van dejando un rastro de sangre, muerte y destrucción que arrojará al exilio a miles de españoles.

En Málaga fracasa la sublevación, empieza entonces una etapa de colectivizaciones que pone una ciudad de 210.000 habitantes en manos de los comités obreros. Son ocho meses de duro sufrimiento para una población convertida en un bastión republicano rodeado de tropas enemigas. Cuando los soldados entran en Málaga, el 8 de febrero de 1937, muchos ciudadanos huyen por la carretera de la costa que une Málaga y Almería. Es la única vía de escape que aún está libre. Atacados desde el aire y desde el mar, entre 3000 y 5000 personas, entre ellos familias enteras, encuentran la muerte. Después tiene lugar una de las más feroces represiones desde la caída de Badajoz. Los que no son fusilados acaban en campos de concentración.

#### Un teatro de supervivencia

A pesar de la agitación que vive España en estos años, la cartelera teatral de las principales ciudades españolas apenas refleja la situación bélica y revolucionaria que está viviendo el país. El vodevil, la zarzuela y las variedades cosechan importantes éxitos junto a espectáculos cómicos y obras de Benavente y los Quintero. Se da la paradoja que este tipo de programación corre a cargo de la CNT, sindicato mayoritario entre los trabajadores del teatro. También crean en Madrid una escuela de declamación donde imparte sus clases Carmen Seco. Por ella pasa un jovencísimo Fernando Fernán Gómez. Mientras, en la zona contraria, Luis Escobar dirige el Teatro Nacional de la Falange, orientado fundamentalmente a la representación de autos sacramentales. El asesinato de Lorca es uno de los episodios más dramáticos de este sangriento período. Su lugar lo ocupa un Rafael Alberti, activo y comprometido, desde su puesto de Secretario General de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. En el bando rebelde figuran autores como Eduardo Marquina, Carlos Arniches, los hermanos Quintero y algunos de los comediógrafos más destacados del teatro de humor como Mihura, Jardiel Poncela y Edgar Neville. Autor, guionista y director de cine, Neville es amigo personal de Lorca y Falla y está casado desde 1925 con la malagueña Ángeles Rubio Argüelles y Alessandri, condesa de Berlanga. Su domicilio en Málaga será lugar de encuentro obligatorio para todas las figuras del mundo del cine, el teatro y los toros que pasen por nuestra ciudad. El 15 de agosto de 1936 tiene lugar en el Teatro Cervantes una función a beneficio del Frente Popular Antifascista. El programa incluye una comedia y un recital de flamenco en el que actúan Morena Clara y Corruco de Algeciras. La representación comienza con el himno nacional y la Internacional, interpretados por una sección de la orquesta. Una semana antes de la

entrada de las tropas rebeldes, la Asociación de Artistas de Variedades de Málaga realiza otra función benéfica que incluye baile, canto y poesía. El teatro de supervivencia para una situación desesperada.



DIARIO  
SUR

MALAGA

Sábado, 31 de  
marzo de 1984

Dedicó toda su vida a dignificar la labor teatral en la provincia

## Angeles Rubio-Argüelles murió ayer, a los 78 años, de un derrame cerebral

Angeles Rubio-Argüelles, creadora e impulsora del festival de Teatro Greco-Latino durante veinticinco años, murió en la madrugada de ayer a causa de un derrame cerebral. Doña Angeles, como cariñosamente la llamaban todos, ha dedicado su vida a la labor de dignificar el teatro en nuestra provincia, no solo con el citado festival, sino por medio de la escuela de arte dramático ARA. Florentina Faltayano es una de las grandes actrices de hoy que asistió a la escuela de doña Angeles.

Sobre las nueve de la noche del viernes, Angeles Rubio-Argüelles comenzó a sentirse mal, con un fuerte dolor de cabeza, manifestó a este periódico Angeles Martín, «Angelina», la mujer que ha vivido con ella los últimos nueve años. Una hora después, aproximadamente, entró en coma y fue trasladada a la Clínica Santa Elena, donde falleció a las cinco de la madrugada. «No, no dijo nada. Desde los primeros momentos se seguía y esperaba entre sus manos una medalla de San Rafael, del que era muy devota», comentó Angelina.

### Una vida para el teatro

La vida de Angeles Rubio-Argüelles ha estado dedicada completamente al teatro, aunque también fue historiadora, investigadora, oradora y periodista. Nació en Málaga hace 78 años —ella siempre decía que nació en el siglo XX— y se casó con el autor y director teatral Edgar Neville, por lo que tenía el título de condesa de Berlanga de Duero.

A los siete años trabajó por primera vez en el teatro, interpretando el personaje de Enrique VIII de Shakespeare en inglés. Diplomada en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Angeles Rubio-Argüelles llevó a cabo una importante labor investigadora y periodística, aunque los mejores éxitos los cosechó en el mundo del teatro, y concretamente en el festival Greco-Latino y en la escuela

ARA. A lo largo de su vida recibió importantes condecoraciones, entre ellas la de la Excmo. de Alfonso X el Sabio, y títulos académicos. Entre esos figuran el de Académico de número de San Telmo desde 1942, correspondiente de la Asociación de Geógrafos e Historiadores de Guatemala, correspondiente de la Asociación de Arqueólogos Portugueses, del Instituto Científico y Literario de Coimbra, de la Academia de Bellas Artes y Buenas Letras de Córdoba y ciudadana de Mobile (Alabama, Estados Unidos).

### Teatro Romano

El Teatro Romano de Málaga ha sido muy importante en la vida de Angeles

Rubio Argüelles. Siempre recordó con satisfacción que fue ella la que empezó a descubrirlo, cuando estaba bajo hierbas y escombros y que hoy figura figurando el manuscrito de la Casa de la Cultura, manifestaba a este periódico el verano pasado.

Cuando en 1959 terminó sus estudios en Madrid, Angeles se vino a Málaga con dos amigos y organizó la primera edición del festival en el Teatro Romano, con «Las nubes de Aristófanes». Allí, en las gradas, antiguos alumnos, amigos y autoridades le rindieron un homenaje en agosto del año pasado, con motivo de cumplir el 25 aniversario del festival. Recordó entonces las múltiples obras y autores que interpretó y señaló su preferencia por Lope de Vega, «que interpreté muchas obras de Lope de Vega», decía a este periódico, «y la que más me ha gustado hacer es «El arsenal de Sevilla».

Entre el teatro, la historia y la novela Angeles pasó su vida en la calle Trinidad Girón, con su viejo perro en

el que García Lorca tocaba aquello de «El mundo es un poco chico...».

### Enseñar

Angeles Rubio-Argüelles se preocupó también por la enseñanza del arte dramático y por eso montó el teatro-escuela ARA. Por su escuela han pasado unos quinientos alumnos, entre ellos Florentina Faltayano, Raúl Sendur, Pepe Martín y Oscar Romero. Ella misma costó de su bolsillo a muchos alumnos.

El grupo ARA ha conseguido premios en certámenes de teatro juvenil como el de Santander del 69; en León, en 1972, con el premio a la mejor dirección y mejor actriz, y en 1973 en Valladolid, el segundo premio de interpretación. El grupo ARA representó «La mosca ateniense», con motivo del homenaje a doña Angeles, el verano pasado. «La mosca ateniense» es una adaptación libre de Juan Ramón, director del ARA.

Angeles Rubio-Argüelles será enterrada esta tarde, a las 16.30 horas, en la salmódica.



Angeles Rubio-Argüelles, en las gradas del Teatro Romano.

## Angeles Rubio Argüelles

La vi no hace mucho, en los últimos días del invierno, paseando por la

calle Larios, y aquella mujer que había disfrutado tantas y tan floridas primaveras, tenía ya el gesto doloroso de la estación que se terminaba.

Me ofreció a la próxima sesión de la Academia, que se celebraba ayer.

Angeles Rubio Argüelles ha muerto en los últimos días de la primavera de 1984. Su vida ha sido larga, sus dones sociales han sido largos, su generosidad, más que larga, ha sido infinita, durando caudales, derramando caudales, simpáticas, amistades, amor a Málaga, a Macharaviaya, y al teatro.

El dolor de la imprevista noticia me obliga a dejar espontáneamente que una expresión de amistad lo mitigue y comprenda, pero también me impide que pueda abarcar una historia que para nosotros se borra dolorosamente con su pérdida.

Mucho le debe Málaga y estoy seguro que saldrá consagrado su recuerdo en justa compensación a otros olvidos.

Yo que fui su amigo, su admirador y su presidente de la Academia de San Telmo (Angeles nos ha evitado el calificativo de antifeministas), de esa Academia a cuya reunión de ayer no pudo asistir. Solo puedo ahora, por desahogo de la pena por tan imprevista noticia, rezarle un Padre Nuestro.

Baltasar Peña  
Presidente de la Real Academia de San Telmo

## El Ayuntamiento le concede la medalla de la ciudad a título póstumo

El Ayuntamiento de Málaga acordó, en el pleno celebrado ayer, conceder a Angeles Rubio-Argüelles la medalla de la ciudad a título póstumo. El Ayuntamiento le estaba preparando un homenaje en el que recibiría el nombramiento de hija predilecta de la ciudad. Conocida su muerte, el alcalde, presentó una moción en la que pedía la citada medalla, moción que fue aprobada por unanimidad.

El texto de la moción es el siguiente:

«Como instructor del expediente de nombramiento de hija adoptiva de la ciudad de Málaga, conocí a doña Angeles en su casa-museo de la calle Trinidad Girón. Allí los cuadros, las conchas, el piano, los testimonios gráficos de una vida fecunda, formaban un profundo maridaje rotundo de la historia de la cultura y del teatro malagueño, andaluz, español y universal.

Su figura menuda irradiaba arte. Se podría decir que doña Angeles estaba siempre en escena, interpre-

tando, creando. Con ella muere un poco el teatro que es vida, recreación y ensueño. Politécnica y versátil, inquisidora e indagadora, descubrió doña Angeles una fecunda actividad cultural y artística, donde programas radiofónicos a manifestaciones folklóricas de su tierra malagueña y su pensamiento era evocación permanente de Macharaviaya, Ronda, Málaga y las Américas.

Niña precoz, intérprete de Shakespeare en inglés cuando apenas contaba ocho años, autora de obras dramáticas, empujadora de los clásicos griegos e hispanos. Fiel intérprete de Calderón y Lope de Vega o de Federico.

Un largo trecho de discípulos —hoy gloria del teatro español— continúa su obra por los escenarios españoles.

Otra en mí poder multitud de adhesiones de sociedades culturales y de personas individuales a la petición del nombramiento de doña Angeles como hija adoptiva de Málaga. En esta mañana y en este

plano cuando nos llega la noticia de su fallecimiento quedará justo con la esperanza de nuestra condonación a sus familiares solicitar a título póstumo el nombramiento de doña Angeles Rubio-Argüelles como hija adoptiva de Málaga y que una placa perpetúe su memoria por entre las viejas piedras de su Teatro Romano.

Se nos ha ido doña Angeles cuando apenas hace unos días, con ocasión de la celebración del Día Mundial del Teatro, podíamos verla en el escenario del Teatro Romano de Málaga, tan querido para ella.

No podrá ser el próximo festival de teatro de Málaga del próximo verano cuando con la colaboración de doña Angeles que ya se encontraba trabajando para estar presente en el mismo. Los jurados y las hijas honrarán este verano su ausencia. Pero el perfume de su arte se expandirá por siempre por el mundo de la fortaleza. Pido una oración por su alma. Gracias, doña Angeles por tu arte. Descansa en paz.



Si tu hijo es ciego o deficiente visual, no lo ocultas, entre todos podemos resolver sus problemas e informarte sobre su educación. Acude a Asociación de Padres con hijos deficientes visuales, Rotonda de Sábana, núm. 3. Teléfono: 30 50 38.



D.O.M.

## DOÑA ANGELES RUBIO ARGÜELLES

Medalla de la ciudad

Falleció en nuestra ciudad el día 30 de  
marzo de 1984

R.I.F.

El Ayuntamiento de Málaga, y en su nombre la Corporación Municipal

RUEGA al pueblo de Málaga un  
recuerdo a su memoria, o una oración.

†

**D.O.M.**

Rogad a Dios en caridad por el alma  
de la excelentísima señora

**DOÑA ANGELES  
RUBIO-ARGÜELLES ALESSANDRI**

VIUDA DE DON EDGAR NEVILLE, CONDE DE  
BERLANGA DE DUERO  
ESCRITORA, MIEMBRO DE LA REAL ACADEMIA  
DE SAN TELMO DE MÁLAGA  
HIJA ADOPTIVA DE LA CIUDAD DE MOBILE  
(ALABAMA) DE LOS EE.UU.  
CREADORA DE LA ESCUELA DE ARTE DRAMÁTICO ARA

Falleció en Torremolinos (Málaga) el día 30 de marzo  
de 1984, después de recibir los santos sacramentos

**R.I.P.**

Sus hijos, Rafael y Santiago; hijos políticos, Rocío  
Morales Pérez-Gascón e Ignacio Moreno Moreu;  
nietos, Edgar, María y Carlos; bisnietos; hermana,  
María Rosa Rubio-Argüelles, viuda de Pérez del  
Pulgar; sobrinos, primos y demás familia

RUEGAN a sus amistades una oración por  
el eterno descanso de su alma y asistan al  
sepelio del cadáver que se verificará (D.m.)  
hoy sábado, día 31, a las CINCO Y MEDIA de  
la tarde, en el cementerio internacional de  
Benalmádena (Málaga), por cuyo favor les  
quedarán muy agradecidos.

La misa de corpore insepulto se oficiará a las  
CINCO en la capilla del mismo cementerio.

Pompas Fúnebres Julio Alfaro Hijo, C/ San Lorenzo, 29. Tel. 217676.  
Málaga.

Empresa editora: M.C.S.E.  
Redacción,  
administración y talleres,  
Avenida del Doctor  
Marañón, 48. Málaga  
Teléfono 393900 (5 líneas)

## Angeles Rubio- Argüelles murió ayer por un derrame cerebral

Angeles Rubio-Argüelles, creadora e impulsora del Festival de Teatro Greco-Latino durante veinticinco años, murió en la madrugada del viernes a consecuencia de un derrame cerebral. Doña Angeles, como la llamaban cariñosamente, comenzó a sentirse mal sobre las nueve de la noche, con un fuerte dolor de cabeza. Una hora después entró en coma y falleció a las cinco de la madrugada. Será enterrada hoy, a las 16,30, en Benalmádena.

Angeles Rubio-Argüelles nació en Málaga hace 78 años y contrajo matrimonio con el autor y director teatral Edgar Neville. Fundadora del teatro-escuela Ara por el que han pasado unos quinientos alumnos, entre ellos Fiorella Faltoyano

y Raúl Sender. El Ayuntamiento de Málaga, que le preparaba un homenaje, le concedió ayer la medalla de la ciudad a título póstumo.

Su primera intervención en el teatro fue cuando contaba siete años de edad. Interpretó el personaje de Enrique VIII de Shakespeare, en inglés. Era diplomada de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

El Teatro Romano de Málaga era muy importante en la vida de Angeles Rubio-Argüelles. Siempre lo recordó con satisfacción y fue ella la que empezó a descubrirlo «cuando estaba bajo hierbas y escombros», según manifestaba a este periódico el pasado verano.

Página 8



## Necrológica

# A Angeles Rubio Argüelles, en el primer aniversario de su muerte

La inquietud apasionante de tu vida, extraña siempre a la fatiga, encontró al fin, hoy hace un año, el descanso definitivo.

Para algunos incapaces de estimar tu talento y de comprender tu excepcional personalidad, fue simplemente «locura» el afán que animó tu existencia.

Y en verdad que «locura» fue tu pasión por el teatro. Porque el teatro era vida para ti, y afición el vivir.

De aquellos «locos» años de aventuras teatrales compartidos contigo, ni la nostalgia logra velar con su tristura, la gracia de los recuerdos.

Y en el centro de todos ellos, en el corazón de ese entrañable pasado, estás siempre tú.

Tu exaltada tenacidad, tu entusiasmo indesmayable, tu imaginación sorprendente, tus irreales empeños, tus incomprendidas desmesuras, tu prodigalidad infantil, tu vitalidad infatigable, tu encantador optimismo, tu maravillosa «locura».

Desde los primeros años de tu juventud, violentando al mundo que te rodeaba, rompes su cerco de pragma-

tismo y alzas una bandera de romántica independencia, que sólo arriará, por sorpresa, la triste brisa de una tarde de primavera.

Pusiste tu vigor y tu fortuna, en sedas de colores, papeles pintados y guinaldas fingidas. Y en versos, sueños y aplausos.

Los únicos beneficios de todas tus empresas, tú entendías solamente el dinero como un instrumento de ilusión, fueron caudales de afectos y admiraciones, que hoy —y por muchos años—, aureolan tu memoria.

No te faltaron, tampoco, deslealtades e ingratitudes, pero jamás pudieron resentir tu corazón ni desalentar tu ánimo, y solo en raras ocasiones un rictus de amargura delataba la dolorida turbación de tu espíritu.

Y aquí nos dejaste un día, hoy hace un año, a solas con la razón, en esta noche de fracasada cordura, mientras tú partías, sonriente, hacia un merecido paraíso de alucinante eternidad.

Francisco Javier Puerta  
de las Doblas



## ES RUBIO-ARGUELLES MALAGUEÑOS



**Rafael Puertas Tricas**  
(delegado de Cultura)

"Encuentro que tenía gran mérito, porque, teniendo una

posición social relevante, se podía haber dedicado a otras actividades. Ha dejado huella en Málaga".



**Antonio Martín Oñate**  
(director del Centro Coordinador de Bibliotecas de Málaga)

"Me acabo de enterar de la muerte de Angeles Rubio

Argüelles. Entiendo que es una pérdida irreparable para la cultura malagueña en general y para la vida del teatro muy en particular. No está Málaga muy sobrada de personas de su valía".



**Francisco Javier Puertas de las Doblas** (primer director de su compañía)

"La persona de Angeles ha sido única. Su interés e ilusión hacia el teatro es encomiable. Ella puso su fortuna personal en el teatro: en cuanto tenía dinero lo invertía en montar una obra, sabiendo que era a fondo perdido.

Su faceta más destacada era su extraordinario optimismo. Todos los que trabajamos con ella éramos más jóvenes, y si estábamos desanimados o desalentados, siempre nos animaba. Estaba continuamente de buen humor.

Cuando salíamos a trabajar por los pueblos lo hacíamos en locales lamentables, en auténticos corrales, con gallinas y llenos de basura, pero ella nunca se desanimaba y era la primera que empezaba a limpiarlo y a echar las gallinas fuera. Viajábamos en un seisientos y con él nos desplazábamos a donde nos "contrataban", como decía Angeles.

Una vez estábamos ensayando una obra de teatro y ante nuestras reticencias sobre su buena aceptación, ella contestó que sería un "auténtico éxito". El día del estreno sólo asistió un espec-

tador, pero ante nuestra sorpresa, en un entreacto llegó y nos dijo: "no os lo decía yo: un auténtico éxito. He hablado con el espectador y está absolutamente entusiasmado con la obra".

Entre sus autores preferidos se contaban todos los clásicos —sobre todo Lope de Vega— y de los modernos Mírua y Tono. Se adaptaba mucho al humor de Tono y mantuvo una buena amistad con él. También fue muy buena amiga de Alfredo Marquerie y Huberto Pérez de Oña, en aquel tiempo codirector del teatro María Guerrero. Sus obras preferidas eran las de humor, de un humor sencillo y casi infantil. A los actores sólo les pedía que vieran entusiasmo y que dieran el mismo tipo que sus personajes.

Creo que, en el fondo, estaba dolida por la falta de reconocimiento a su labor. A nivel particular sería necesario hacerle un homenaje entre todos los que hemos colaborado con ella. Y a nivel oficial, quiénes que darle su nombre a una calle y que se ponga una lápida, o se le dé el nombre a algo, en el teatro Cervantes: que quede una huella permanente en el teatro de Málaga".



**Manuel del Campo del Campo** (director de la Escuela del Profesorado de EGB)

"Como malagueño con más de cincuenta años, conocí a Angeles aproximadamente por los años cincuenta, en su época dorada del teatro ARA. Incluso he participado

tocando el piano y dirigiendo alguna música. Ha sido una de las personas que con más dedicación, incluso con su propio patrimonio personal, se ha dedicado a intentar inventar el teatro en Málaga. Málaga estaba en deuda, que por desgracia no podrá cumplir con Angelita Rubio Argüelles".

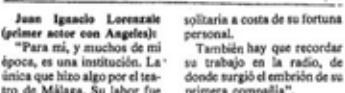


**Jose Calderón Jiménez** (concejal del Grupo Popular)

"El homenaje que hoy le ha presentado la corporación es de las cosas más justas, porque ha sido la próxima

representante del teatro y la farándula durante toda su vida.

Ha sido la base del teatro en Málaga y en su mantenimiento. Hoy, el teatro ha perdido su portavoz.



**Juan Ignacio Lorenzale** (primer actor con Angeles)

"Para mí, y muchos de mi época, en una institución. La única que hizo algo por el teatro de Málaga. Su labor fue

solitaria a costa de su fortuna personal.

También hay que recordar su trabajo en la radio, de donde surgió el embrión de su primera compañía".



Dice  
Juana Basabe:



La condesa está triste, ¿qué tendrá la condesa? Ángeles Rubio-Argüelles, condesa viuda de Berlanga del Duero, no está contenta. Su cara, bambalina decorada de subido rubor, su voz, algo cascada por el decir de mil años de farándula, sus palabras, nítidas en la intención, aunque algo confusas en la gramática, quieren comunicar, explicar, justificar. Están plagadas de puntos suspensivos, de esos que, recuso o expresión, tan amplio margen dejan el sobreentender ajeno. Sin embargo, la condesa selecciona. No quiere decir a todos, aunque sí a todos, en intento comprensible de nadie y guardar la ropa. Como un niño que dice "no juego contigo", ARA ha eliminado con un "no quiero" a la mitad de estos nosotros dos, interlocutores habituales en el desfile de personajes.

Ángeles Rubio-Argüelles, ARA, feminista de oro por el que, parece ser, pretende todos pasan; piedra en altar de sacrificio (¿cuál mayor que todo una vida dedicada a una idea?), ha pretendido llenar su frasco en amor (ella lo dice) con algo tan serio, esencial, primero como es el Teatro. ¿Cómo se permite mi querida y antigua chula del arpa no enterarse de que el teatro no es sólo esusión como usted piensa, sino rito resido y divertido, símbolo accionado de sentimientos, ideas, y experiencias de la humanidad? ARA se define: víctima, necesaria, al cabo de la calle, amante de la libertad, artista porque le gusta lo artístico, poco feliz, y por último, corriente y vulgar. Hay amores que matan, y el de ARA por el teatro lo ha dejado sin aliento, en Málaga, para oír la voz que le dice "¡vuelte y anda!".

ARA, tampoco sabe nada, sin embargo nunca dice que a nada. Si no se hubiera pasado la vida jugando a las comedias, amaría un poco menos a las personas colectivas y públicas, y algo más a las individuales y privadas. No comprende por qué le atacan, pero tampoco se preocupa mucho por averiguarlo, limitándose a decir que es una cuestión personal. Ella, Ángeles Rubio-Argüelles se muestra como una persona, colmada de amor y de espontaneidad, agradable, simpática y acogedora. El teatro es algo más que cordialidad personal de los entusiastas, algo más que vocación, algo más que entrega, aunque todos esos elementos son imprescindibles.

★★

## DOS POR DOS: UNO A.R.A., SE DEFINI

—Soy malagueña. Nací en esta casa, y si me pregunta usted los años que tengo, no se lo voy a decir. Soy del siglo XX. Menos vieja de lo que la gente cree. Sobre todo tengo un espíritu —y eso me ayuda mucho— de 20 años. Como estoy siempre rodeada de jóvenes, ellos me comunican su juventud.

—¿Qué determinó su vocación teatral?

—No, lo sé. Desde que nací estoy haciendo yo la protagonista. Después, en los colegios, donde estuve, siempre me cogían para el teatro. Al salir del colegio, formé una compañía. ARA. Esto era por los años treinta. No, antes, antes... Luego me casé con un hombre de teatro, Edgard Neville. Estruimos en Hollywood muchos años. También he aprendido muchas técnicas del cine, que ya están anticuadas. Y de teatro, creo que estoy, como dicen los franceses, muy "à la page", porque resulta que las cosas que ahora mismo hacen en España como teatro moderno, se lo he visto yo hacer, en los años 30, en París, a Serge Dyagilev. Todo esto del mimo, las cosas que se ven ahora de artistas con mallas, las caras, los gestos, todo el ejercicio corporal que está tan de moda, y que yo creo necesario.

—¿Usted tiene una escuela de teatro, ¿no?

—Sí, una escuela de teatro donde se aprende tan bien, que cuando mis alumnos llegan a Madrid o a Barcelona, y les oyen hablar, les dicen: "Tú vienes de ARA, ¿verdad?"

—¿Considera que está realizando una labor importante?

—Muy importante. Reconocidísima en Madrid y en Barcelona, desconocida en Málaga, y es una pena, pero como nadie es profeta en su tierra... La fobia que nos tienen los aficionados de aquí, los grupos que quieren hacer teatro, y que no sé por qué no lo hacen, porque a mí me gustaría mucho que lo hicieran. Me gustaría que Málaga fuera una ciudad con tantos grupos de teatro, que hubiera una competencia bárbara.

### SOY UNA VÍCTIMA DE MÁLAGA

—¿Se considera usted víctima de un mal entendido, o de una mala visión?

—Me considero víctima de una incompreensión absoluta de Málaga.

—¿Cómo orienta usted su escuela de teatro?

—Tengo mi propio sistema de enseñanza. Lo primero es quitarles el acento andaluz, porque yo, ahora, le estoy hablando a usted corrientemente, pero también se hablar el castellano. Les he enseñado un sistema muy bueno que he inventado yo. (Ya me estoy dando tono, y no me gusta darme tono. Yo soy una persona bastante sencilla, pero me he convencido de que en Málaga uno tiene que hacerse su propia publicidad.)

—¿Cuánto tiempo lleva usted haciendo teatro?

—La compañía la tengo desde el año cincuenta, por ahí... pero antes tenía una de aficionados donde han trabajado todas las personas conocidas de Málaga.

—¿Qué diferencia encuentra usted entre el aficionado y el profesional?

El teatro de aficionados tiene unos vicios que se notan enseguida. Y el profesional se ve que lo es porque tiene en su interior un estilo de hacer las cosas, y de mantenerse en escena, y de moverse... Eso lo da el aprendizaje. Nosotros tenemos una buena técnica en la escuela.

—¿Se trata de una técnica inventada por la condesa de Berlanga?

—Para hablar, sí. He inventado la técnica del andaluz hablando en castellano.

—¿Qué asignaturas se enseñan en esta escuela?

—Se enseña dicción y lectura expresiva... Quitar el acento andaluz. Tienen unos ejercicios, que los repiten muchas veces, de palabras con zetas, ces y ses. Estudiamos historia de la literatura dramática, española y extranjera, historia del arte, y historia del traje, indumentaria...

(Señalando la colección de maniqués con trajes antiguos). —Este es el futuro museo del traje de teatro de comedias hechos por nosotros. Lo que hace falta es que nos den unos pocos créditos para seguir trabajando, porque lo nuestro como no es de aficionados, es algo muy serio, se gusta dinero. Yo me he gastado muchísimo dinero.

—¿Usted, no recibe ayudas?

—Antes recibía muchas ayudas del Ministerio.

—¿Y ahora?

—Pues hace ya unos años, lo que recibía es lo que devuelvo, y me cuesta dinero. Es decir, las campañas. Ya hace varios años que estamos haciendo la campaña de extensión cultural por Málaga, la provincia y Campo de Gibraltar.

—¿Qué es el teatro para usted?

—El punto final de una idea.

—¿Amplie por favor.

—Bueno, es que yo soy muy tenaz. Tengo el gran defecto de la tenacidad y de la paciencia. Esto me ha proporcionado muchos disgustos. Pero, a veces, se consiguen cosas teniendo tenacidad y paciencia. El teatro es una vocación, pero a estas alturas de la vida, no es una vocación, tan fuerte como es el teatro para mí. Tengo que decir que la Delegación de Información y Turismo de Málaga, se ha portado divinamente conmigo. Y no es porque me dé subvenciones, pero me da alientos. Me dice: "Ento, ¿usted es capaz de hacerlo?" "Sí señor", porque yo nunca digo que no sé hacer una cosa.

### CREO QUE SOY UN POCO NECESARIA

—Ahora, ¿no tiene usted ninguna ayuda económica?

—Tengo que la Diputación es una entidad importantísima de Málaga a quien quiero muchísimo.

Y me ha protegido mi escuela. Pero del Ministerio, nada más que el dinero que me da para hacer la Campaña, que es muy poco, pero me da mucho aliento, que también es importante. Me llama para todo, creo que soy un poco necesaria, y eso también me da satisfacción.

—¿Qué papel tiene el teatro en la sociedad actual?

—Aquí, en Málaga, yo no sé, porque...

—Me refirió, en general.

—Yo creo que el teatro ha tenido una bajada, y hace unos años ha empezado a subir otra vez.

—¿Está usted de acuerdo con las nuevas técnicas teatrales?

—Pues según cuáles sean...

Por ejemplo, el nuevo modo del Living Theater.

—Bueno, regular. Le he dicho ya que todas las cosas estas, las he visto yo en el año 30 en París.

—¿Qué piensa del mimo?

—De eso nada. Que no me gusta en absoluto, aunque me digan que soy una ignorante. (Riéndose). El mimo no me gusta. Además, los actores se quedan viados, y luego no hacen nada más que mimo, sin tener la cara pintada.



—¿Qué género prefiere dentro del teatro?

—Clásico. Soy partidaria del clásico, aunque también me gusta la comedia moderna. Yo he hecho mucha comedia moderna, mucho teatro moderno.

—Y, ¿la comedia musical?

—Muchísimo. Además es el porvenir del teatro. No se ha fijado usted en que ahora, todas las compañías siempre ponen una canción, un toque musical...

Siempre. Por ejemplo, cuando hemos trabajado en el Corral de Almagro, he puesto "El Arsenal de Sevilla", pero le hemos puesto canciones y bailes, y PANTOMIMA. La pantomima si me gusta. El mimo, no.

—¿Qué diferencia hay entre la pantomima y el mimo?

En la pantomima ve usted a la gente, real. Y en el mimo, se ven unos señores vestidos de negro, todos con la cara pintada de blanco, poniendo caras, y moviendo mucho las manos. Una cosa que no me gusta nada en el teatro es que los actores muevan mucho las manos. Yo también he hecho teatro muy moderno. Creo que somos de los primeros grupos que hemos hecho teatro con mallas negras y figurando que cogen una copa y a cogen nada... Eso lo hemos hecho nosotros por los años 58 o 60.

### SOY MONARQUICA, PERO NO ENLOQUECIDA

—¿Cuáles son las experiencias que recuerda con más cariño?

—Una vez yo trabajé en una obra en el antiguo teatro Fontalba de Madrid, donde trabajaban muchísimas señoras muy conocidas de Málaga, delante de los reyes don Alfonso XIII y doña Victoria. Tuve un éxito muy grande. Fue una cosa muy bonita. Otro recuerdo es cuando la infanta Isabel... usted dirá que soy monárquica... pues sí, pero tampoco enloquecida, en la Granja de San Ildefonso, la infanta Isabel, la que llamaban "La Chata", me coronó con laurel por haber hecho teatro allí... Pero esas no son las cosas más emocionantes de mi vida teatral, son recuerdos bonitos.

—Y las cosas más emocionantes, cuáles son?

—Ay... las cosas más emocionantes ha sido ir al Corral de Almagro, y trabajar allí. Eso ha

ido una de las grandes ilusiones de mi vida, lo conseguí el año pasado. Fue una emoción bárbara.

—¿Qué cosas ha conseguido condesa de Berlanga en la vida?

—[En la vida? ... [En cuento de teatro? ... [Las cosas de la vida? ... pues mire usted, no mucho. En la vida, nada más que tener confianza en mí misma. Haber vivido mucho en muchos sitios del mundo.

—¿Se considera usted una mujer fracasada?

—Pues, sí.

—¿Cuál es su gran fracaso?

—[Mi gran fracaso? No sé y por qué he dicho que sí o pronto? ... Pero es que estaba pensando en esas cosas mi intimas al decir fracaso. No, y creo que sí. Si yo digo: "No soy fracasada, tengo un éxito bárbaro", entonces todo el mundo cree que soy una pedante, una creída. Yo he conseguido las cosas con satisfacción, a fuerza de trabajo y esfuerzo.

—¿Dónde está, entonces, el fracaso?

—Creo que soy fracasada e amor, porque considero que amor es lo más importante en la vida.

—¿Cómo se define usted a sí misma?

—Yo... como a una tont (risas)... como a una tonta que tiene mucha tenacidad y mucha paciencia. Que me gusta mucho estudiar y saber cosas, y que no nada, por eso digo que soy tonta. A estas alturas con nietos de 1 años, yo no sé nada.

—¿Cuántos alumnos tiene usted en su escuela, y cómo lo recuerda?

—De 25 a 30. Se presentan dicen: "Yo quiero ser actor".

Pues mira, lo primero que tiene que decirme es si tienes vocación si tienes paciencia de aguantar aquí, porque esto no es divertido esto es estudio y trabajo, sentirte ahí, no moverte. Ver cómo lo hacen los demás, y luego cuando toca a ti el turno, hacer. Después, si tu madre te deja, si tu padre te deja, si tu trabajo te permite... todas esas cosas.

—¿Qué capacidad valora usted más en la persona humana?

—La lealtad. —¿Qué es la lealtad?

—Ser fiel a sí mismo y a lo demás. La cosa que más odio es la injusticia humana.

—¿Qué es la injusticia?

Domingo, 16 de enero de 1972

SOL MAGAZINE

—Es que claro, son también cosas muy íntimas que no puedo hablar de ellas, pero la injusticia humana es tremenda.

—¿Se considera una mujer de experiencia?

—Pues sí, de bastante experiencia en todo.

—¿Qué le ha enseñado la vida?

—Como soy una mujer optimista, de muy buen carácter, muy alegre y siempre animada, creo que la vida, el que la ve por el lado malo es porque es tonto, porque la vida tiene cosas estupendas. Nada más que vivir es algo agradable, encantador.

—¿Cuál es su color preferido?

—El lila.

—Y la época histórica?

—El siglo XVIII.

—¿El personaje?

—Carlos III, porque es el único rey bueno que ha habido aquí, el único que ha hecho cosas intelectuales.

—¿Qué es la inteligencia?

—¿Usted cree en la inteligencia? ¡Hay inteligentes que son más tontos!

#### SOY TONTA QUE SABE

—Yo soy tonta y nada más, pero sí un poco de la vida. Una tonta que sabe.

—¿Cuál ha sido la época más feliz de su vida?

—Yo no he tenido ninguna época feliz.

—¿Qué es la felicidad?

—No sé. Yo tengo unos detalles de felicidad que la gente no los comprende. Lo principal es fijarse en cosas pequeñas y que uno las pueda alcanzar. Creo que debe ser muy absurda la felicidad.

—¿A qué aspira?

—A que triunfen mis alumnos.

—¿Le gusta a usted el cine?

—No voy nunca.

—¿La televisión?

—Son tan malos los programas de ahora... cuando son buenos, si me gusta.

—¿Qué prefiere como medio de expresión?

—El teatro, me gusta muchísimo. Y me fijo en unos detalles en que no se fija el espectador, que va nada más que para ver el argumento.

—¿En qué detalles, por ejemplo?

—En cómo se mueve la actriz, para dónde se vuelve, y si se vuelve para acá o para allá; si está bien iluminado. Me fijo en esas cosas, y luego en las interpretaciones.

—¿Qué elementos son imprescindibles en el teatro?

—Nada más que tener vocación.

—¿Bajo el punto de vista técnico?

—Hoy día hacen falta muchas cosas, y ninguna, porque los decorados están llamados a desaparecer, aunque a mí me gustan los decorados. Una buena iluminación es importantísima.

—¿Cuál es su autor preferido?

—Lope de Vega, aunque aprecio mucho a todos los demás. Tengo muchos favoritos, como Pepe López Rubio, que escribe muy bien, muy bien, muy bien. Unas

comedias con un lenguaje precioso.

#### YO NO ME ASOMERO DE NADA

—¿Qué país le parece ahora más importante en cuanto a producción teatral?

—Bueno, en Londres están haciendo ahora teatro muy bueno. —¿Se refiere usted a "Oh! Calcuta" o a "Hair"?

—No, eso es indecencia tremenda. Yo no me asomero de nada, ni me choca nada, ni censuro nada, ni me parece mal nada de eso. Pero eso no es teatro. Eso es un espectáculo cualquiera con música y señores poco vestidos, o nada, y haciendo una cosa muy corriente, que desde Adán y Eva la hacen los hombres y las mujeres. Eso tampoco tiene novedad.

La verdad es que a mí lo que más me gusta es el teatro italiano. Hace dos años se estrenaba en Torino una obra de Arthur Miller, con Marcello Mastroianni, y yo no he visto nada mejor. La interpretación magnífica. Ahora, la obra era muy pesada...

—¿Piensa usted que es necesaria una revolución en el teatro?

—¡Ay! no, por Dios. Lo contrario, lo que hace falta es que no quieran revolucionar el teatro. Lo quieren revolucionar, y devirtuando todo lo bonito que tiene. Lo están echando abajo.

—¿Piensa usted que el teatro como modo de expresión es producto de la época en que se vive?

—Es que yo, ya no lo comprendo, porque como yo veo esa clase de teatro que lo encuentro aburridísimo, pesadísimo, y sin ningún interés, porque poner un ejemplo una obra que hemos visto en el último certamen, poner en ridículo todas las cosas más importantes de la vida, y las cosas más sagradas, eso no es teatro, es querer criticar ya hasta al Papa. Esas cosas se deben dejar aparte.

—¿Qué es lo que debe ser el teatro?

—Un elemento de distracción para las personas. Quieren de la cabeza durante esas horas que están ahí, todas las ideas tristes que tienen, que se absorben de tal forma en la comedia que están viendo, que se olviden de sus problemas.

—¿Una evasión?

—Una evasión.

—¿Cuáles son los valores humanos inamovibles para usted?

—La religión, el amor. El amor en todos los sentidos, y que no destruyan la belleza.

—¿Qué es la belleza?

—No es exactamente una carita recortadita y pintadita. La belleza puede ser un árbol, una flor, una persona, una carretera... Cualquier cosa.

#### SOY UNA AMANTE DE LA LIBERTAD

—¿Qué es el mar?

—Yo no puedo vivir sin el mar.

Para mí es la libertad y yo adoro

la libertad. Lo primero que yo soy, es una amante de la libertad.

—¿Qué es la libertad?

—Es tener sentido común de cómo se puede hacer uso de esa libertad. Es coger un coche e irse por una carretera, lejos, lejos... y pensar.

—¿En qué cosas piensa la condesa de Berlanga ahora?

—Yo ahora pienso que me tengo que mudar de casa, y estoy negra. (Risas de ella). Estoy preocupadísima, porque en esta casa he nacido y han ocurrido muchas cosas de mi vida. Un consejo de familia se ha reunido para ponerla en una inmobiliaria. Eso a mí me ha causado una pena muy grande, el tenerme que marchar. ¿Usted ve cómo está esta casa llena de cosas? (Dónde me voy a meter? Con la biblioteca que tengo que es muy buena, gracias a Dios... ¿Dónde meto todo esto? Estoy buscando casa. Como yo no quiero vivir en un piso porque odio todo eso de la comedia de vecinos. Eso es una cosa que debía desaparecer, porque yo recuerdo cuando tenía el teatro ARA, tenía que darme una cantidad de dinero enorme, que por eso he vendido yo el teatro ARA, porque no podía aguantar más eso de "la escuela del señor del tercero, la tiene usted que pagar".

—¿No?

—Pero si no conozco al señor del tercero.

—"El ascensor".

—"Yo no subo en el ascensor".

—"La luz de la escalera".

—"Pero si yo no voy por la escalera nunca". Eso es una institución que debería desaparecer.

#### SOY UNA ARTISTA PORQUE ME GUSTA MUCHO LO ARTÍSTICO

—¿Cómo define usted la juventud?

—Según la que sea. Si es la de ahora, pues que es una última que están tan mal educados. Malas las teorías, locuras, o las cosas rectas que hacen ellos según su manera de pensar y todo eso, y los respeto. Pero si lo hicieran con educación, esa que toda la vida se ha enseñado, y que muchos jóvenes de ahora tienen, pero que la mayoría no la tienen. Son gamberros, y eso del gamberismo no me gusta nada. La ordinaria no me gusta.

—¿Qué es la juventud como concepto?

—Es la preparación (voy a decir una vulgaridad) para el futuro. Que si lo enfocan bien puede ser un futuro estupendo para España.

—¿Le gusta la música?

—Mucho.

—¿Cuál es su músico preferido?

—De los españoles, Falla y Granados. De los extranjeros, hay muchísimos que me gustan. Yo he estudiado música. He tocado el arpa, —he sido la chica del arpa, cuando era joven— y el piano, y cantaba.

—¿Qué es el arte?

—Para mí es una cosa aparte, de minorías, que poca gente comprende, y que los que lo comprenden, lo disfrutan y lo viven mucho.

—¿Es usted artista?

—Yo soy artista, porque me gusta todo lo que es artístico.

#### NO ESTOY CONTENTA

—¿Usted ha entrado a formar parte en una de las comisiones del Instituto de Cultura de la Diputación?

—Sí, señora, sí. Pero le voy a decir una cosa, como lo dije allí delante de todo el mundo. Mire usted, me han puesto en el grupo de teatro, aparte de un señor —el jefe de la OJE, que yo le pedí fuera porque he tenido mucho contacto con la OJE, y he trabajado mucho—, y esta otra chica, que es de la Sección Femenina, amiga mía de toda la vida, porque yo he sido de la S. F., entré con las tropas cuando se

tomó Málaga, y claro, yo le tengo mucho cariño... representé al grupo de Málaga en la primera concentración que se hizo delante del Caudillo... Entonces, nombraron también y no me importa decir los nombres, al señor Alcobendas, al señor Leo Villar. El señor Alcobendas fue el que armó el escándalo padre en Alay, cuando yo presenté una película en el Cortesmen de Cine de Autor. Fue el que animó a todo el mundo, y además lo confesó él, a meterse conmigo. Que podían haber dicho: "Es feísima, es muy mala, no paga", pero con apagar las luces, coger una silla y ponerla delante de la pantalla antes de ver la película, para que no se viera... Creo que eso es una gamberrada. Y luego el señor Leo Villar, que ha sido alumno mío, que ha estudiado aquí, y que es uno de mis mayores detractores, porque cuando se mete conmigo, no me importa, pero que se meta con los míos, con los que trabajan conmigo, los que me son fieles, eso no lo admito. Y él está todo el tiempo diciendo que aquí todos son malísimos. Dice que todos son malísimos, y cuando él quiere formar una compañía, llama a los que se han ido de ARA. Estoy disgustada por eso, porque han nombrado a esos dos señores en el grupo de teatro, con los que me llevo muy mal.

—Entonces, ¿cómo es que ha aceptado formar parte de la comisión?

—Porque yo no sabía que iban ellos. Me lo pidió un señor a quien aprecio muchísimo, el señor González Calvente (¿). Le aprecio mucho y yo haría todo, y además porque le estoy muy agradecida a la Diputación. Pero cuando llegué allí la sorpresa mía, fue encontrarme con esos dos.

—¿Y piensa usted que puede haber manera de colaborar?

—No creo que pueda haber modo de colaborar, no creo. Por eso me parece a mí, que voy a tener que dejar el asunto este de la Diputación. Porque yo, para eso, soy así. Dejo la Diputación, lo mismo que le dije que dejaba la entrevista. No puede ser, porque es gente de los cuales no creo nada, de que vayan a ser fieles y sinceros, y finos, y educados. Por eso prefiero abstenerme. Vamos, yo no se lo he dicho todavía al señor González Calvente (¿), pero tengo que hablar con él...

#### SOY UNA PERSONA CORRIENTE, MUY VULGAR

—¿Qué puede hacer de positivo este Instituto de Cultura, respecto a Málaga?

—Pues, mire, yo creo que mucho, porque disponen de lo más importante, que es el dinero para hacer las cosas.

—¿Dónde sitúa usted la discrepancia con sus compañeros de comisión?

—Pues qué quiere que le diga... si estos señores lo echan abajo todo... no me pueden ver a mí personalmente. Ese señor, fue una vez al teatro para ofrecerse para directores. Yo le dije: "Mire, lo siento, pero yo ya tengo un director, y no le voy a echar. Esta es la única cosa que yo he tenido con ese señor Alcobendas. Luego, con Leo Villar, no tengo nada más que recordarle que cuando él se examinó en Córdoba —que es una escuela estúpida que debería ser escuela superior de arte dramático— decía: "Cójame usted la mano, que tengo miedo", unas horas antes del examen.

—¿Qué podría decirme de la conversación que estamos manteniendo?

—Todo muy normal, porque yo no he dicho nada más que la verdad de lo que pienso. Todo muy normal. Soy una persona corriente, muy vulgar.

(Conversación recogida en magnetófono, por Juana Basabe. Fotos: Enrique y archivo)

## Dice José Infante:



## Comentario de ausencia

Hoy, nuevamente, nuestro "dos por dos" se ha simplificado. Pero por causas muy diferentes. Hoy las matemáticas le han dado la vuelta a nuestro juego y uno por uno, un a ser simplemente, una A.R.A., o lo que es lo mismo Angeles Rubio-Argüelles, condesa viuda de Berlanga del Duero. Juana Basabe se ha encargado de someterlo a nuestro inocente, pero peligroso juego. Ustedes son quienes, como siempre, opinen quién ha ganado. Si es que gana alguien. Yo no pude estar presente, por eso mi comentario de hoy, es un comentario de ausencia. Una crítica a una labor teatral, que yo creo negativa, han sido la causa de que yo no pudiera estar presente. Doña Angeles Rubio-Argüelles, que parece confundir la crítica, no se por qué extraña manía, con la animadversión personal, se ha negado a recibirme, perdiendo con ello seguramente, la única ocasión de conocerme, de que lo que ella ha hecho, desde hace cuarenta años, no es una labor perdida.

Porque, ¿hasta una afición desmedida al teatro, como la que ha poseído esta mujer durante su ya larga vida, para justificar una labor teatral sobre toda una provincia, con la proyección social, que sin duda, esto supone? ¿Está la profesionalidad teatral simplemente, en pasar por una escuela de teatro? ¿Le está en lo que el argot conoce como "tablas", en la experiencia? Creo que no. La profesionalidad, y no es cosa de ponerse dogmáticos, es una profesión como el teatro, para la que son necesarias una serie de cualidades personales, solamente puede sentirse dada por la responsabilidad. Responsabilidad de que se esté en posesión de un vehículo de cultura de primer orden. Porque el teatro, más que evasión, más que diversión, es eso, un vehículo de comunicación espiritual, y por tanto cultural, de primera categoría. ¡Es licito hacer del teatro, solamente, un desahogo a frustraciones personales! ¡Ha hecho esto ARA? Creo que a través de esta conversación podrán encontrar una respuesta.





Baltasar

EMISORA.....: "RADIO JUVENTUD DE ESPAÑA"  
 AUDICION.....: ESCENARIO RADIOFONICO  
 TITULO .....: "ROMEO Y JULIETA"  
 AUTOR .....: WILLIAM SHAKESPEARE  
 ADAPTACION .....: EUGENIO MOLTO BOTELLA  
 DIA .....: \*

Musica fuerte de orquesta  
 que funde con solo de  
 vihuela, que sirve de fondo a:

NARRADOR.- "Morir de amor", esa forma de muerte tan usada por adolescentes y poetas, tiene en Romeo y Julieta su más exacta expresión. Si Montescos y Capuletos no se hubieran odiado hasta el exterminio, el Amor hubiera encontrado otra forma de justificar la muerte de Julieta y la de Romeo. Porque el odio entre las dos familias no fué más que un accidente. La realidad, ¡la magnífica y trágica realidad!, es que Julieta ante la maravillosa presencia de Romeo fué convirtiéndose en Amor. Y este brusco cambio de su personalidad, cuando apenas podía con sus quince años, fué demasiado para ella, y hubo de morir. ¿Que importa que en su muerte interviniera el P. Lorenzo, Paris, y todos los demás personajes. Ella murió por sí misma; porque Ella era el Amor y la Muerte al mismo tiempo; porque amando como amaba no había otra solución que la muerte...

Esta historia sucedió a finales del siglo XV pero podía haber sucedido en el siglo I o podría suceder en el XXI.

Siempre, desde la primera palabra, ha habido amor y siempre, desde la palabra primera ha habido muerte.

Sigue la musica de vihuela  
 que funde con  
 Sonido: Ruido de voces  
 en un mercado.

GREGORIO.- (DE CUARTO A PRIMER PLANO MIENTRAS HABLA), ¿cuando como siempre, nos encontremos con algún perro de los Montescos les envainad presto vuestra espada antes que lo hagan ellos.

SANSON.- (DE CUARTO A PRIMER PLANO) No temais, mi estado siempre ha sido mortal.

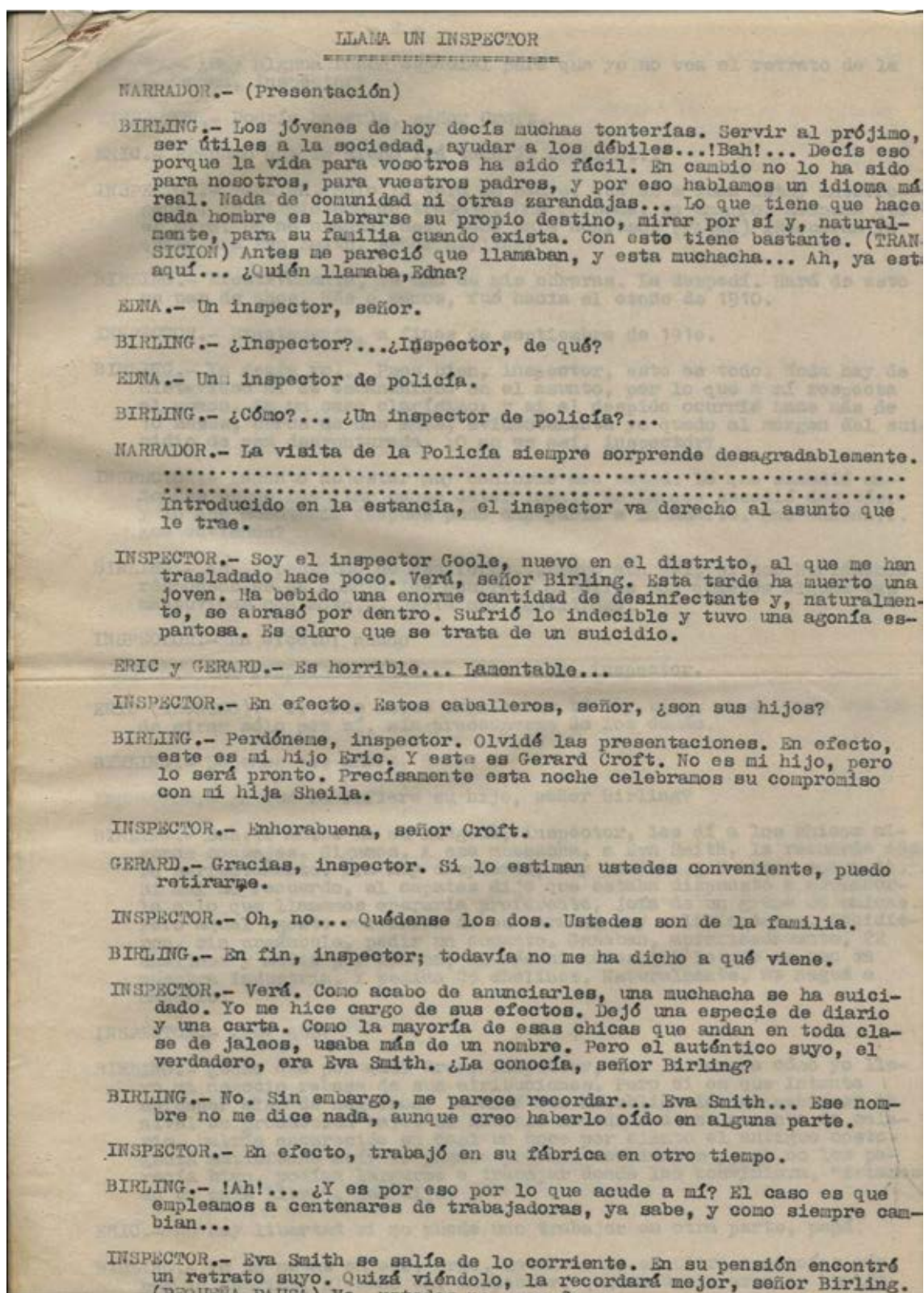
GREGORIO.- ¿Seremos nosotros los provocadores, o dejaremos para ellos la provocación?

SANSON.- ¡Prunciré el entrecejo al pasar y que lo tomen como quieran!.

GREGORIO.- Pues no vamos a tardar en sacar...

SINCRONIZACION	ACCION
	<p>ni beberé la luz de sus miradas.  Ya antes la Virgen, por la fe rendidos  no hemos de confundir dos sentimientos,  ni rezaremos como siempre unidos,  ni ya repetirá sus juramentos.  Ya ha debido olvidarse de aquel día  en que lleno de fé se arrodillaba ,  mientras que yo..... llorando le veia,  y él rezando por mí también lloraba.  Hoy, el llanto que brota de mis ojos.  que sangre de mi alma considero,  mas que pena causara sus enojos,  sin ver que por él sufro y por él muero.  ! Es su letra! ! Es la letra de aquel hombre  que el cáliz del placer hasta las heces  me hizo apurar! La que escribió mi nombre!  La que su amor me reflejó mil veces.  No es eco de pasión, grande, infinita,  ya es eco de mortal indiferencia,  ! su corazón en ella no palpita!  Que es fingir la pasión difícil ciencia!  Mientras que yo sujeta a mis deberes  sufiré su dolor y su desvío,  el gozará el amor de otras <sup>mujeres</sup>  sin pensar nunca en nuestro <del>amor</del> <sup>hogar</sup> vacío.  Callaré, la ilusión de mis amores  veré marchita con dolor profundo,  y lloraré en silencio mis dolores ,  que ni quejarnos nos permite el mundo.  ! Carta de amores, que el amor no inspira,  como en tus hojas late el desengaño!  ! Que dolorosa y triste es la mentira  que quiere consolar y causar daño!  Deshechos ya mis sueños de alegría,  adios, dulce esperanza de otra suerte,  ! déjame que el rincón donde vivía,  lo ocupe la esperanza de la muerte!  Se que me engaña y la traición acato,  que en este corazón triste y vencido,  siempre un altar ocupará el ingrato,  ! jamás su nombre borrará el olvido!  (ESTE FINAL ENTRE SOLLOZOS, QUE CULMINA EN FUERTE LORO)</p>
Rafaga	Lor. Este monólogo, fué dedicado a la eminente actriz Matilde Moreno, a quien Narciso Diaz de Escovar, le profesaba su amistad y su admiración.-
Sintonia	Lora. Acabamos de ofrecerles nuestra audición extraordinaria Lor. PROSCENIO Lora. Que hemos dedicado al poeta de los cantares, con motivo de celebrarse, el próximo día 25 de junio, el centenario de su nacimiento. Lor. Según guión de Juan de Dios Millán Negrillo.
Ráfaga	Lora. Presentaron ..... Lor. Con la colaboración de .... Lora. Montaje musical de .....
Sintonia	Lor. Sincronización y Realización de .....







RADIO JUVENTUD DE MELILLA presenta su emisión

TEATRO INVISIBLE

Esta noche traemos a nuestro espacio el drama "EL HOGAR INVADIDO" original de Julio Trenas, Premio Lope de Vega 1.955, según adaptación radiofónica de Rafael Puerta de las Doblas, que será interpretado por el cuadro de actores y locutores de esta emisora con arreglo al siguiente reparto:

MARGHA..... ANNA: *de guillo*  
 HALDA..... *Olivia Lobo*  
 FRANTZ..... *Rafael Puerta*  
 ANTON..... *Jose Antonio Ruiz*  
 HENS..... *Onafe Lauer, Nisa*  
 NARRADOR.....

Bajo la dirección artística de Rafael Puerta de las Doblas

Julio Trenas nuestro entrañable compañero en Radio Nacional se reveló con esta obra como un auténtico dramaturgo, (hasta su aparición novelista destacadado) consiguió con "El Hogar invadido" un resonante triunfo de público y crítica situándose desde entonces en la primera línea de nuestros autores dramáticos.

"EL HOGAR INVADIDO" nos relata el hondo problema creado en una aldea asolada por la guerra, cuando la contienda ha pasado y todo aparentemente vuelve a su cauce quedan los rescoldos de la contienda latiendo en el ambiente, queda esa rémora silenciosa de odios, rencillas, en cada hogar existe una división *instante*, una disparidad de caracteres y creencias, tornar a rehacer lo destruido es tan difícil, inevitablemente surgen una barrera infranqueable entre dos generaciones, la de los hombres que han hecho la guerra y la de los jóvenes que no alcanzan a comprender el porqué de todo aquello.

Al alzarse nuestro invisible telón nos encontramos en la vivienda instalada en el mismo edificio de la escuela de un maestro rural. La luz nueva que inunda la habitación y el rumor de la naturaleza, tan inmediata, proclaman un día de anticipación primaveral.

Hans ha querido huir de la aldea buscando un campo abierto donde desarrollar todo el impetu juvenil que late en sus venas, hacia la ciudad, en el camino ha caído del caballo que montaba y herido se ha negado a que lo lleven a casa de sus padres, no quiere volver allí, unos vecinos in y amigos lo han recogido en su casa y ellos mismos son los que van a dar a los padres la triste noticia, Frantz el maestro al enterarse ha sufrido lo indecible pero no ha querido dar a torcer su voluntad de padre y no ha ido a ver a su hijo, ha decidido no hacerlo mientras no sea él quien vuelva a la casa. La madre no ha podido resistir el poder irresistible de la sangre y acudido junto al lecho del hijo herido. Frantz ha quedado solo en la aldea, solo no, con Halda que le hace compañía.

Frantz no ha podido resistir mas, su recia voluntad ha sido vencida por la obstinación de su hijo, necesita verlo, aclarar muchas cosas y tratar de restablecer entre los dos ese lazo fraternal que antaño los unía, ese lazo roto por la incomprensión y los malos consejos de quien quiere sembrar la cizaña en el hogar del maestro. Frantz y su hijo se avistan en el campo en las proximidades de la casa en que ha sido recogido este último al caer del caballo. Un campo solitario que bordea un polvoriento camino vecinal.

Frantz no puede resistir mas y ha resuelto entrevistarse con Anton en el taller de violines de este. No puedo soportar mas insinuaciones, ni tolerar las bastardas maquinaciones del hombre que por odio está sembrando de rencillas la aldea. Ya estan Frantz y Anton frente a frente

Y estamos otra vez en casa del maestro. Hans continua resuelto a marcharse a la ciudad, ya no es por odio, ni por la incomprensión de su padre, es que verdaderamente quiere abrirse camino, buscar nuevos horizontes. Pero Frantz no quiere ahora esta separación, sabe que Margha no podrá vivir a



LOCUTORA.-Y así llevándose consigo las miradas de sus hijos que le rinden el homenaje sincero de su acendrado fervor continua la Virgen de la Piedad su itinerario para llegar a la calle Nueva, la entrada en esta calle es quizá una de las maniobras mas difíciles que han de hacer los tronos, la calle como andaluza es estrecha y el trono demasiado grande para entrar en ella, pero allí está el capataz que sereno gobierna la nave, para con sus voces y su pericia salvar el escollo, esto y el entusiasmo de los portadores hacen el milagro

LOCUTOR.-Y ya estamos en la carrera oficial, aquí es donde se desborda el esplendor de la Semana Santa malagueña.

LOCUTORA.-Las trompetas y los tambores siguen impregnando el aire con sus sonos

CONTROL.-Sube a P.P.  
Marcha de tambores y cornetas que se mantiene y fondo.

LOCUTOR.-Ya ha llegado la Virgen a la entrada de calle de Larios que refulege como un ascua de luz, la Virgen de la Piedad sobre su trono majestuoso, hay mil gargantas anudadas, mil ojos llenos de llanto y admiración que siguen a la Señora con la mirada, y una plegaria unánime en todos los corazones

LOCUTORA.-Los nazarenos avanzan silenciosos, las reverberantes luces de los cirios brillan en la noche y de pronto, espontáneamente surgiendo del gentío que se arremolina en las aceras, surca el espacio una saeta

CONTROL.-Saeta

LOCUTOR.-Cuando las últimas notas del místico y fervoroso canto se pierden en el aire hay un murmullo de contenido entusiasmo, suena la campana de trono, la multitud deseosa de escuchar una Saeta prorrumpe en las clásicas voces de ¡Para! ¡Para!, hay un momento de indecisión en los portadores, pero al conjuro de la voz autoritaria del capataz alzan de nuevo a la Imagen Bendita sobre sus hombros y el paso continua avanzando

LOCUTORA.-Detrás de la Virgen marchan numerosas promesas, las pequeñas luces de las velas tiemblan en la noche, se ven muchos pies descalzos, arrastrar de gruesas cadenas, cabezas bajas de penitentes en callada penitencia

LOCUTOR.-Hace unos años toda Málaga vió el conmovedor espectáculo de una de estas promesas, una madre llevaba a su hija en brazos, una chica de unos 16 años ambas vistiendo túnicas de penitentes y con el rostro cubierto, se cuenta que estando la hija muriendo un Viernes Santo pasaba justamente por debajo de la casa la Virgen de la Piedad, la madre transida de dolor se asomó al balcón y con toda la desesperación y la fé de esos momentos le dijo a la Virgen Virgencita mia, cúrame a mi hija. Yo te prometo llevarla en brazos detrás de tí en la procesión del año que viene. Hecho el milagro, curada la hija, la madre la llevó en brazos, sin descansar un instante durante las cinco horas que invierte la procesión en hacer su recorrido, al final ya le abandonaban las fuerzas, pero de su fervor y del amor que encendía su corazón sacó las energías necesarias para llegar tras de su Virgen, tras la Virgen buena tras la Virgen de la Piedad, hasta la capillita de la Cruz del Molinillo

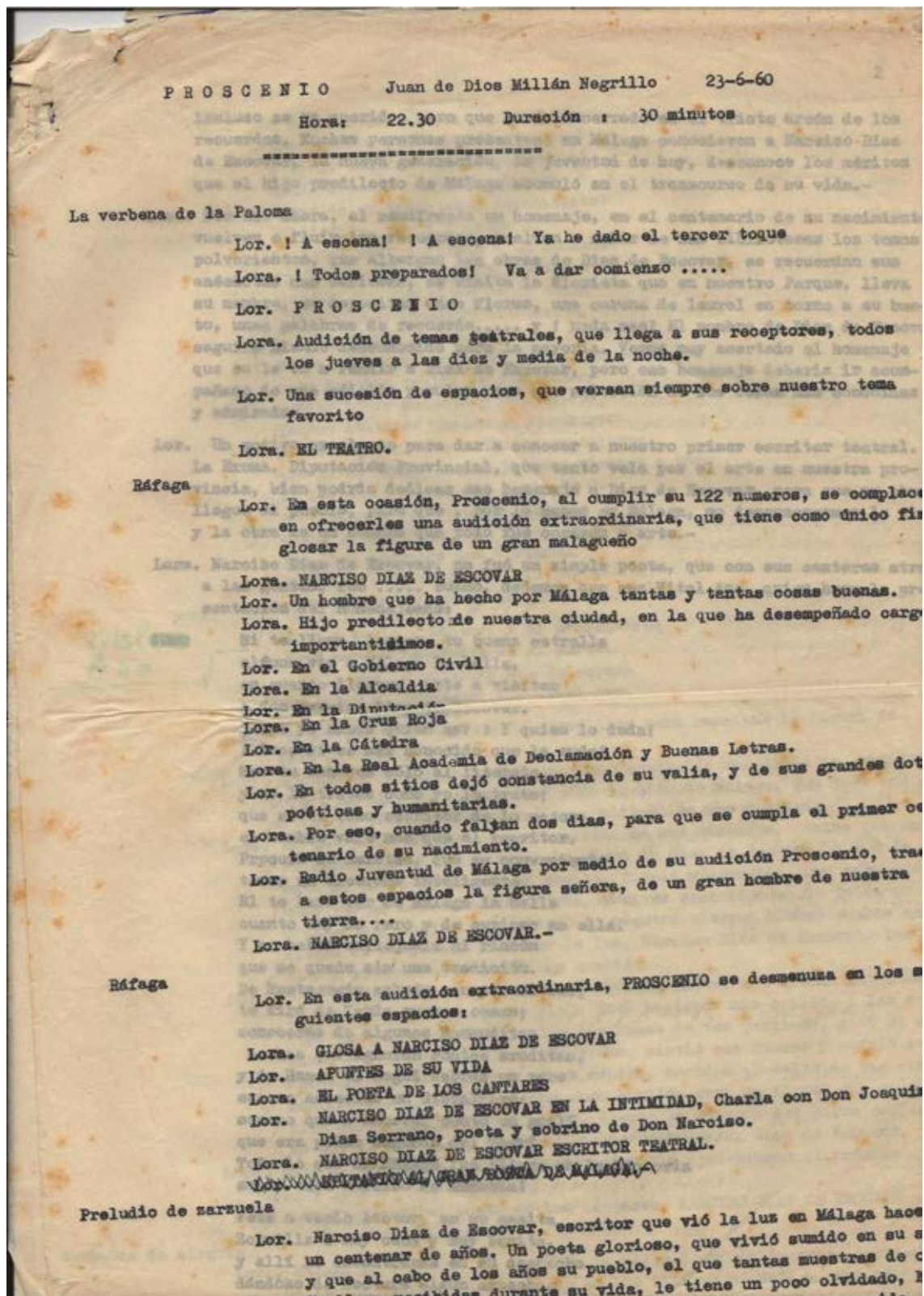
CONTROL.-Sube a P.P.  
música sacra y cesa.

*De Rodilla v. 97*

*Locutor*

*Marcha Santa De Rodilla v. 97*







NARRADOR.-Y estamos en el Soto, el campo elegido por José y Juan para dirimir sus diferencias, Aurelia sumida en una gran tribulación ha salido en busca de su marido en un vano intento de evitar la consumación del trágico sino que hace tiempo está temblando en el ámbito de su hogar, la oscuridad de la noche ha tendido su manto sobre el Soto para cooperar así a lo tenebroso del instante. Aurelia cabizbaja medita e impalpablemente la rodea una atmósfera cargada de odios y acechanzas.

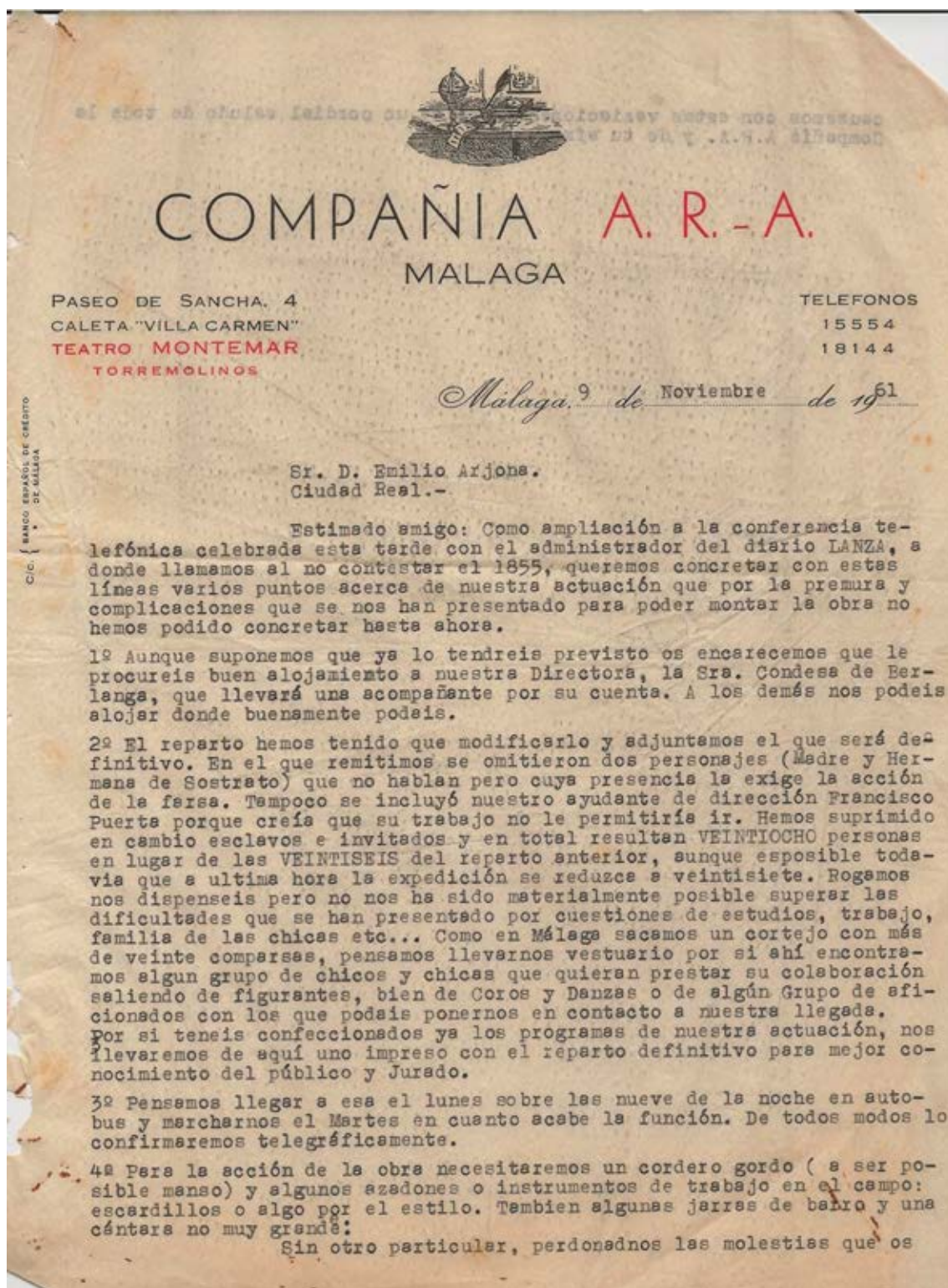
NARRADOR.-En este instante José cae al suelo. Juan se dispone a lanzarse sobre él, y Aurelia que ha cogido el cuchillo de José del suelo, apuñala a Juan en un pa-  
roso silencio

Escucharon Vds. "CONDENADOS" drama original de José Suarez Carreño, ~~que~~  
~~adaptación~~ ~~radiofónica~~ ~~de~~ ~~Rafael~~ ~~Puerta~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~Emisora~~ ~~de~~ ~~Málaga~~ Premio Lope de Vega  
1.951 e interpretado por el cuadro de actores y locutores de esta Emisora con  
arreglo al siguiente reparto

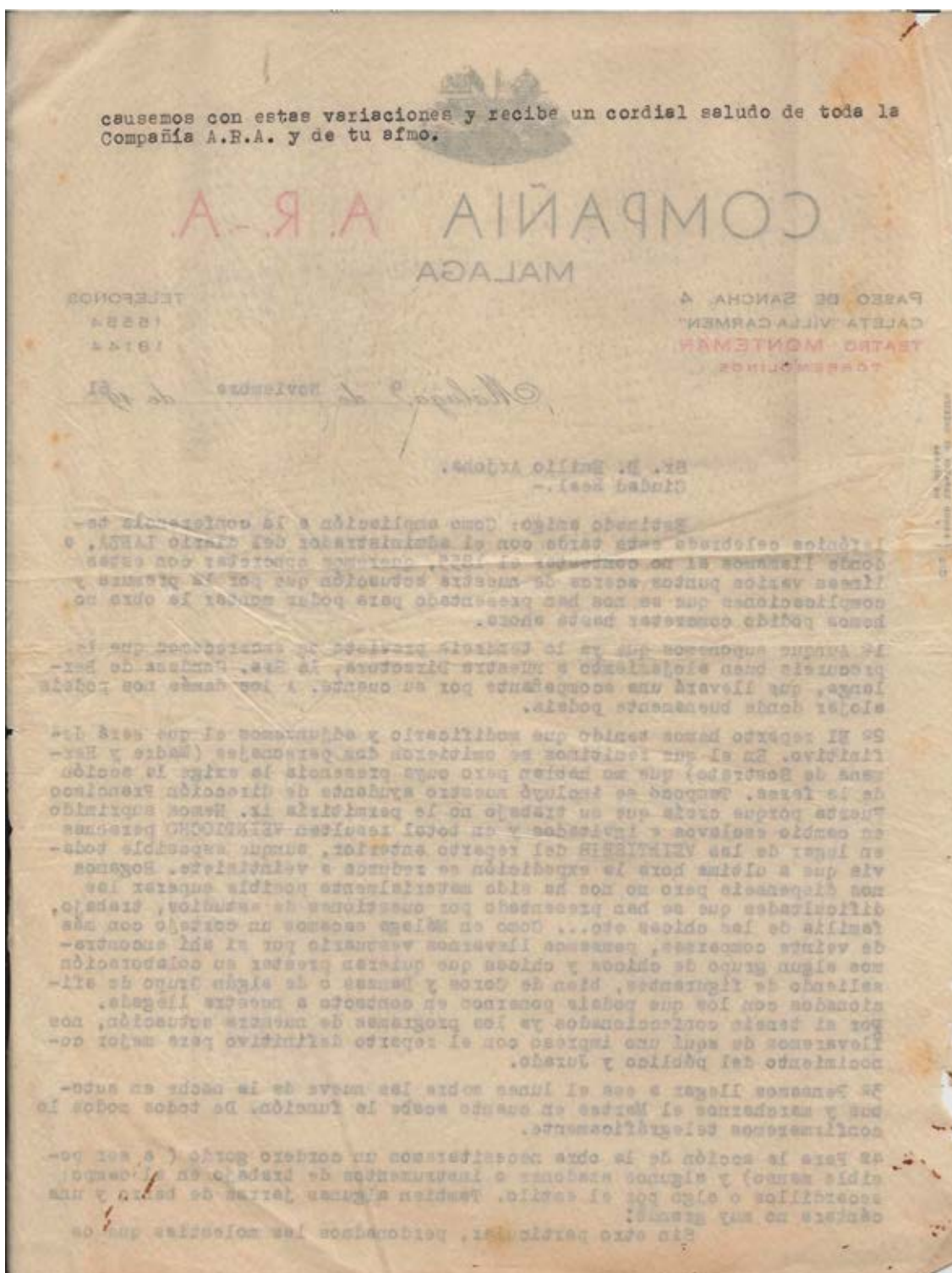
AURELIA.....ANA MA AGULLO  
LA MADRE....ELVIRA MARTINEZ  
JOSE.....RAFAEL PUERTA  
JUAN.....ONOFRE GOMEZ NISA  
NARRADOR....FRANCISCO ABADIAS  
AL CONTROL..HERNANDEZ ALONSO

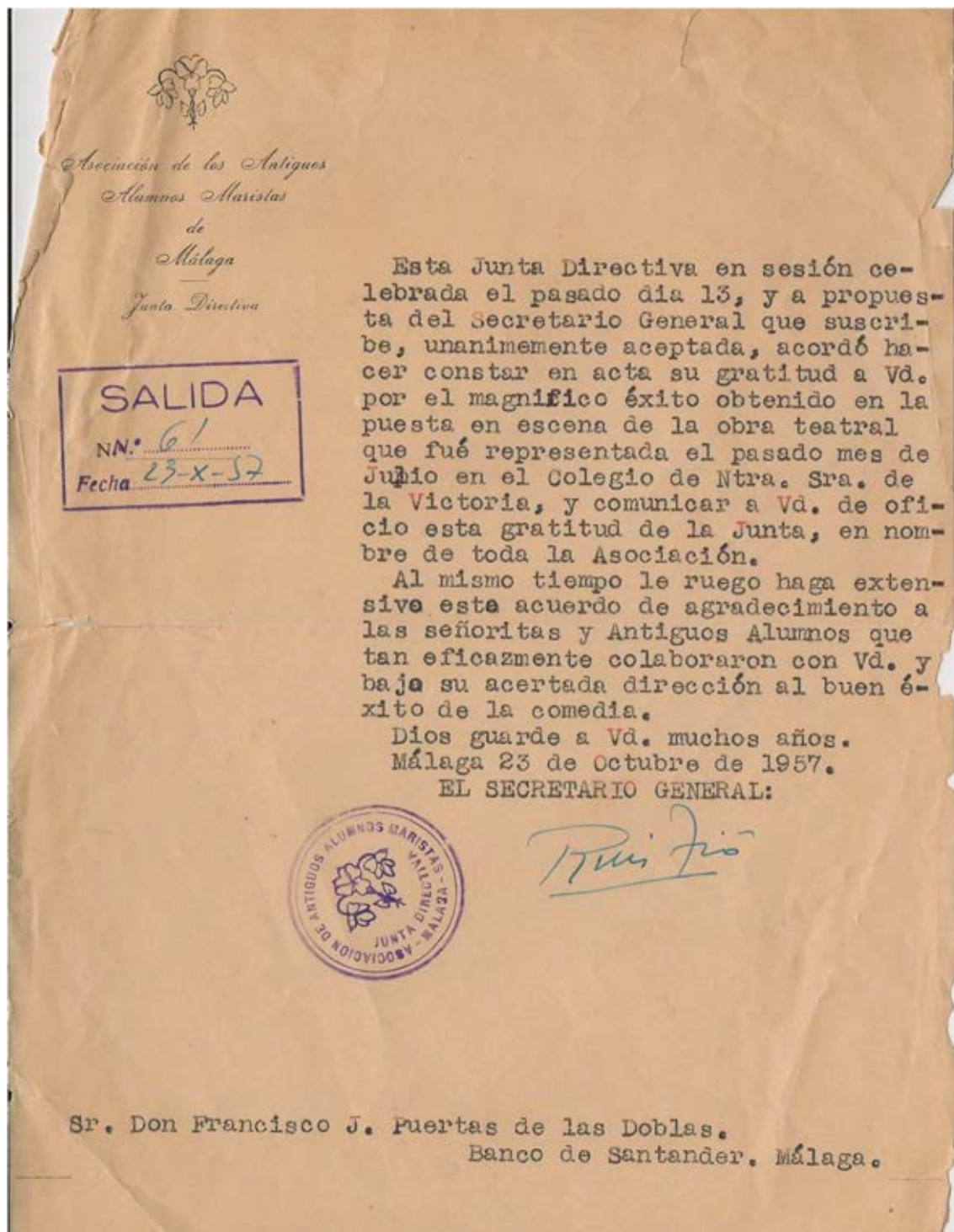
Bajo la dirección artística de RAFAEL PUERTA DE LAS DOBLAS

Les ofreció Radio Juventud de Melilla a través de ~~emisión~~ ~~de~~ ~~teatro~~  
INVISIBLE, emisión que realiza para Vds. nuestro colaborador RAFAEL PUERTA  
DE LAS DOBLAS que estará de nuevo en nuestras antenas el próximo domingo a  
las 11 (D.M.) a las 11 de la noche. Señoras y señores buenas noches











*Angeles Rubio - Arguelles y Alessandri*  
I

"LA TAPADA".  
\*\*\*\*\*

Novela radiofónica original de  
ANGELES RUBIO-ARGUELLES.  
-----

Personajes que intervienen: NARRADOR.

**MUSICA** SINTONIA DEL ESTUDIO QUE FUNDE CON MUSICA DE FALLA.

**NARRADOR.-** -EDICIONES A.R.-A., tiene el honor de presentar, LA TAPADA, novela radiofónica original de Angeles Rubio-Arguelles.

**MUSICA** DE FALLA.

**NARRADOR.-** -LA TAPADA. Prólogo.

**MUSICA** DE FALLA.

**NARRADOR.-** -Año de 1.888, en la ciudad de <sup>Sevilla</sup> Málaga. Es Semana Santa... Por las calles, alumbradas por los cirios de los penitentes, avanza una procesión... ¡Cristo Crucificado, seguido de su Divina Madre! ¡Qué emoción sin igual embarga el alma cuando vemos <sup>desfilan</sup> pasar esos haces de luz, que son los <sup>Ceños</sup> Ceños, llevando triunfalmente a nuestro Redentor y a la Virgen Santísima!

**MUSICA** MARCHA FUNEBRE Y SAETA MUY LEJANA.

**NARRADOR.-** -De lejos, se escuchan la triste melodía de la marcha fúnebre y la inspirada oración de la saeta... Mezclados con los penitentes, van las promesas... Seres humanos que sufrieron y que van cumpliendo lo prometido en momentos en que solo el auxilio del Cielo podía salvarlos... Pies descalzos, grandes cruces de madera al hombro... cadenas arrastrando... ¡España en su Semana Santa!

**MUSICA** DE FINAL DE SAETA QUE FUNDE CON MARCHA FUNEBRE QUE SE APAGA.

**NARRADOR.-** (EN VOZ BAJA). -Va pasando la procesión... Pero, ~~parece increíble~~. ¡Parece increíble! Detrás del trono de la Santísima Virgen, va una mujer cumpliendo una promesa impresionantel... Desde el cuello a los pies, viste una burda túnica... el rostro, se cubre con tupido velo... Las manos, finas y aristocráticas, cruzadas sobre el pecho, van fuertemente sujetas... ¡Por una cadena! ¡Los blanquísimos y cuidados pies, van sangrando! ¡Unos fuertes grilletes los aprisionan, y de ellos penden otras cadenas, al andar, con evidente dificultad, se escucha el rumor metálico de aquellas, arrastrando por el suelo!

**SONIDO** DE ATRAER Cadenas/

**NARRADOR.-** (EN VOZ BAJA). -A pesar de que la mujer que cumple la promesa,



Ángeles Rubio-Argüelles y Edgar Neville

# Constituyó un gran acierto la representación del auto «La Hidalga del Valle»

Fué organizada por el Ayuntamiento con la  
colaboración de los Amigos del Teatro

Como número final de los festejos del Corpus Christi se celebró en el atrio de la Santa Iglesia Catedral la representación teatral del auto teológico de Calderón de la Barca, «La Hidalga del Valle», organizado por el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad con la colaboración del Grupo Amigos del Teatro, del Conservatorio, y la intervención de la Banda Municipal y los Coros de la Masa Coral de Educación y Descanso.

Poco nos queda por decir del auto propiamente dicho, joya admirable del gran clásico español que defiende el dogma de la Inmaculada Concepción de María Santísima. Lleno de profundidad poética y que descubre, a través de su desarrollo, la inspiración religiosa y lírica del autor.

La escenificación, dirigida por Juan B. Ocaña, ducho ya en estas lides, fué discretísima, y a ella se igualaron el vestuario de Guillermina Soto, el maquillaje de Francisco Vázquez y la luminotecnia.

Los noveles actores que encarnaban los principales personajes de la obra interpretaron discretamente cada uno de ellos su papel, destacando Rocío Blanch, en La Culpa; Maruchi Díaz, en La Naturaleza Humana; Pedro Luis Cantalejo, en Job; Antonio García del Pino, en David; María Luisa Chicano, en La Gracia; Encarnita Rando, admirable en El Furor; María Luisa Rando, en El Placer; Rafael Puertas de las Doblas, casi un maestro consumado en El Amor Divino; y Angelita Montanary, en La Hidalga, que representaba a la Virgen Santísima. Todos y cada uno de ellos actuaban en caríño al papel, en sincera emoción en

los versos admirables y el deseo de dar a la obra la altura que merece. Con ellos triunfó plenamente la dirección. La Banda Municipal interpretó diversas composiciones y los Coros, bellísimos, lucieron magníficamente en la apoteosis final, que constituyó un admirable momento por la grandiosidad que adquirió al salir La Hidalga por la puerta mayor de la Catedral, contribuyendo acertadamente el órgano.

La representación, más que discreta, bella, es digna de repetirse, junto con cualquier otro auto sacramental, en los festejos de agosto, haciendo la debida propaganda con antelación, a fin de que Málaga se sume a estas representaciones, que tan bien hablan de una juventud que siente apasionado cariño por el arte teatral en sus más puras fórmulas.—L. C.



## El Conservatorio celebra con brillantes actos la fiesta de Santa Cecilia, su Patrona

### Bella exposición del auto mariano "La noche fué vencida", de Joaquín González Estrada

Como apuntamos, el Conservatorio le dio ayer a su Patrona, Santa Cecilia, cuanto realce merecía esa fecha del 22 de Noviembre, tan rítmicamente arraigada en cuantas culturas música o arte declamatorio.

Por la mañana, más ante la bella imagen que tiene por capilla su Conservatorio, oficiada por el M. I. Sr. D. Francisco Márquez Artacho, canónigo de la S. I. C. y profesor de Religión del centro.

El acto, sencillo y solemne, con curriendo gran cantidad de alumnos, que hacían auténtica hermandad con todos sus profesores. Una bella plática, sentida, elocuente, con afortunadísimas citas y semblanzas de las virtudes de Santa Cecilia, llevadas de modo magistral.

Por el muy ilustre señor Márquez Artacho dieron al santo sacrificio de la misa que oficiaba un bello tono muy acorde con lo que se celebraba, igual que los motetes que se cantaron por alumnos del centro.

Para completar excelentemente el día, por la tarde, en la sala de la plaza de San Francisco, materialmente abarrotada de público, la Orquesta de Cámara del Conservatorio nos regaló bien, muy bien, con un preludio "Bach" y un concierto para flauta y orquesta "Vivaldi" de perfecta ejecución: la competencia de estos ya veteranos profesores, la destacada y afortunada labor del solista Francisco Fernández Herrera, alumno del centro, y la sabia y experta dirección de Gutiérrez Lapuente, su director, dieron como resultado una exposición perfecta de las páginas inspiradas de Bach y Vivaldi.

Después, plato fuerte. Escenificación por el Grupo Amigos del Teatro de la Escuela de Arte Dramático en honor y gloria de la Santísima Virgen, del auto mariano de Joaquín González Estrada, música de Manuel del Campo, "La noche fué vencida..."

Quisiéramos tener espacio suficiente para extendernos cuanto merece tan bella obra, llena de luz, de fondo, de forma, de todo, es la que su autor nos da sin regateos cuanto es y cuanto vale. Espléndido auto digno de repetirse—¡ya lo creó!—, quizá en escenario más amplio, donde por parejas, coros, conjuntos, bailarines, decorados, etc., lucieran con más holgura. Inspiradísima y de muy buena factura las páginas musicales que iluminaban la obra con la mejor factura, bien conocemos y admiramos el pentagrama de Manuel del Campo y nada nos cogió de sorpresa, como la buena lección de declamación de Rafael Puertas, como la vis cómica inagotable de Juan B. Ocaña, que encarnó al "Hombre" y el "Pecador", respectivamente, como Car-

men Godino en "La Gracia". Todos equilibrados, en ese equilibrio perfecto (valga la redundancia) que es el tan difícil buen decir y declamar.

ANSALDO.



# TEATRO

## La adaptación de "Formión"

Por Alfredo Marquerie

Esta versión libre de «Formión», pensada y escrita especialmente para que se estrene en el Teatro Romano de Málaga—o quizás para que se revise al cabo de los siglos, porque nada tendría de particular que, en tiempos del autor, aquí también se representara—, ha procurado ser fiel al pensamiento y a la intención burlesca de Terencio y ha buscado un lenguaje rigurosamente actual, las equivalencias del diálogo desenfadado y cargado de modismos que se advierten en el original.

Terencio nos muestra en «Formión» una magistral galería de personajes cómicos perfectamente definidos y caracterizados: además del tipo que da título a la obra, un parásito, un cínico, un pícaro, un fresco especialista en bromas y enredos y en estafas impunes, en hacerse convidar y en ser fiel y leal a los que se muestran sus amigos, están los jóvenes: «Antifón», enamorado, pero tímido y temeroso; «Fidros», su primo, también enamorado, pero más decidido, apasionado y vehemente; el padre de éste, «Cremes», que sólo se asusta ante las posibles reacciones de su esposa «Nausistrata», mujer decidida y de genio vivo; «Demifón», padre de «Antifón», malhumorado y avariento; «Sofronas», el ayo o nodriza, espejo de fidelidad y lealtad, como

también el esclavo «Geta», verdadero conductor de la comedia y de su asunto, que en todo instante hace alarde de su inventiva y de su ingenio para salir de los malos y complicados trances en que se ven envueltos los restantes personajes. «Davos», otro esclavo, antecedente de «Sancho Panza» por su desmedida afición a los refranes. «Dorion», el mercader de esclavos, tan parco en su lenguaje que sólo da respuestas de una sola palabra. Y los amigos y valedores a los que «Demifón» pide consejo, «Hegion», «Cratino» y «Criton», exponentes de caquetería, recelo y catetismo en sus breves intervenciones.

Como Terencio hizo con la comedia original griega, al adaptarla actual, se ha tomado la libertad de esta versión, representable —y no erudita-viva-y no se disecciona— de agilizar en algunas ocasiones la acción, repartir y redondear frases y réplicas y efectuar algunas alteraciones y transposiciones en el diálogo para que sea más comprensible a nuestro público, pero conservando siempre e íntegramente todos los valores y propósitos de la pieza inicial, su exposición, su nudo y su desenlace y sus cambios de acción y lugar, así como su unidad de tiempo.

Las comedias de la antigüedad clásica, como los lienzos maltratados por los siglos, necesitan restauración cuidadosa que, sin cambiar la disposición ni el estilo, acentúa líneas, formas, perspectivas, dibujos y colores. Eso es lo que ha querido hacer el restaurador de «Formión».

## LA ÚNICA OBRA COMPLETA DE MENANDRO

## «EL DYSCOLOS» SE REPRESENTARÁ EN EL TEATRO ROMANO DE MÁLAGA

**M**ENANDRO es algo más que un nombre glorioso en la fundación helénica de la Comedia Nueva, es decir, del buen teatro cómico. Menandro es un autor que escribe más de un centenar de obras y que haciendo honor a su frase de que los elegidos de los dioses mueren jóvenes, se ahoga en el Pireo a los cincuenta y dos años. Sabemos que era de noble familia y que influyeron mucho sobre él su tío el gran actor Alexis y también Epicuro, que fue primero su discípulo y luego su maestro, ya que todo cuanto piensan y dicen sus personajes responde a los principios de esta escuela filosófica, a la que impregna de un más avanzado sentido espiritualista. Tanto es así, que en "El Arbitraje" sostiene la tesis de que los dioses nos dan a cada uno nuestro carácter—léase alma—, y si lo usamos bien nos salvamos, y en otro caso nos perdemos... ¡Maravillosa intuición de esa Ley Natural o Moral, que el sabio padre Errandonea subraya en el Teatro Griego y que, en Menandro llega al prodigio de conciliar la predestinación con el libre albedrío!

A los Concursos Dionisiacos acudió por primera vez Menandro cuando tenía veinte años, bajo el Arcotado de Filoclea, y obtuvo un primer premio por "La cólera". También en las Fiestas Lenaeas, en el 316 antes de J. C., bajo el Arcotado de Demógenes, obtiene otro primer premio por "El Dyscolos". Precisamente es esta obra la que encuentra hace unos años el profesor de la Universidad de Ginebra, don Victor Martin, en el papiro Bodmer IV de la colección de este nombre. Traduce la pieza al francés y de ella hace una excelente versión española el profesor Andrés María del Carpio. La revolución que el descubrimiento de "El Dyscolos" produce en los medios eruditos resulta indescriptible, porque es, ¡al fin!, la primera obra completa que de Menandro conocemos.

Fragmentos de otras muchas piezas sí llegaron hasta nosotros. Habíamos leído —nuestra modesta cultura no llega a más— los siguientes: Con "El Arbitraje", ya citado, "El Héroe", "La Aparición", "La Perintia", "Las Envenenadoras", "El Detestado", "El Campesino", "El Citarista", "La Trasquilada", "La Samia", "El Aduador", "El genio familiar", "El que llora su muerte", "Las que beben la cicuta"... Y eso sí: a través de los latinos, que "fusilan" sus argumentos o los narran y comentan, infinidad de asuntos de sus obras.

La forma preferida por Menandro son los trimetros yámbicos y los tetrametros trocaicos. Es un poeta elegante que no cae en las licencias ni mucho menos en las obscenidades de sus contemporáneos, predicador de la bondad humana, de la comprensión y benignidad para los pobres y los esclavos, y al que elogian San Jerónimo y San Justino, y sobre todo San Pablo, que reproduce uno de sus proverbios: "Malas pláticas corrompen buenas costumbres".



Menandro.

Si las piezas de Menandro no alcanzaron en su tiempo tanto éxito como las de sus rivales y competidores, quizá se debió precisamente a esa finura y delicadeza, a esa falta de "concesión" que, en definitiva es un mérito más de su producción teatral, y a la que sus inmediatos seguidores—en especial Plauto y Terencio—, y la posteridad con ellos, hizo la debida justicia.

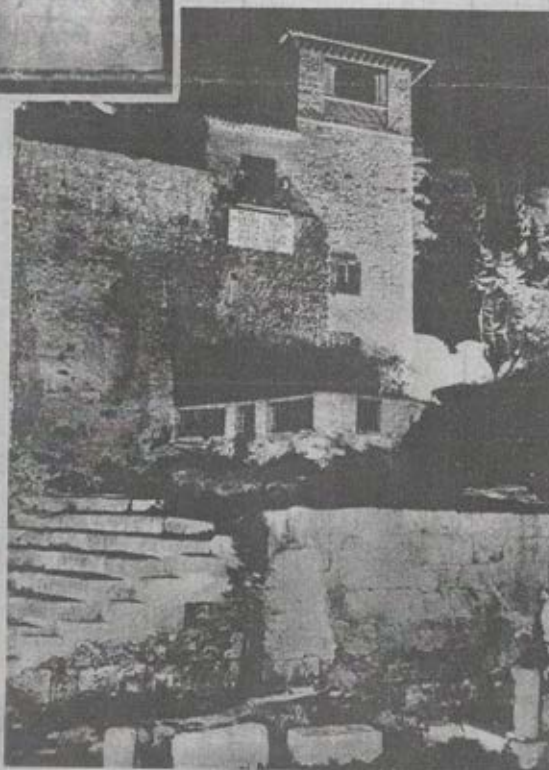
"El Dyscolos", que ostenta el título alternativo de "El Misantrópico"—como el protagonista mollesco—, es una comedia deliciosa de enredo y amor. El dios Pan, en el prólogo, explica a los espectadores el lugar y el comienzo de la acción, adelantándose en dos mil doscientos sesenta y siete años al "Narrador", de Thornton Wilder. Los

coros corren a cargo de las ninfas, entre el dulce tañido de las flautas. El personaje central es una especie de "don Quintín el amargao", arrichesco, que después de haber traído en jaque a todas las restantes criaturas escénicas—vecinos y parientes— reduce su iracundia y queda vencido por la generosidad y el desprendimiento de cuantos le rodean, porque pensaba equivocadamente—son sus propias palabras—"que ninguno deseaba el bien de su prójimo".

Hasta llegar a ese desenlace y a las burlas de que hacen objeto al "amargao", el esclavo y el cocinero, que en el censo menandrino encarnan siempre picardía y travesura, se encadenan en la obra peripecias innumerables, afanes y trabajos de un pretendiente que quiere conseguir a todo trance la mano de su amada, burlas y engaños, situaciones de una gran tensión cómica y dialéctica.

Una versión libre de "El Dyscolos" va a ser representada este verano en el maravilloso Teatro Romano de Málaga por la compañía A. R. A., que con tanta pericia y entusiasmo dirige y anima la condesa de Berlanga y que ya en estos anteriores, nos ofreció en el mismo escenario evocador, "Las nubes", de Aristófanes, y "Formión", de Terencio. Así, en España, se honrará al genio del gran autor cómico griego y a su única obra completa que ha sido también traducida y dada a conocer en Inglaterra, Alemania, Italia y otros países.

Alfredo MARQUERIE



Vista nocturna de las ruinas del teatro romano (abajo, en primer término) y de la Alcazaba de Málaga. (Foto García Pelayo.)



**Teatro Alkazar**  
**FIESTAS DE INVIERNO**  
**actuaciones de la Compañía A.R.A.**  
 Patrocinadas por el Excelentísimo Ayuntamiento  
 HOY, MIÉRCOLES, 20, TEATRO MODERNO EXTRANJERO  
 En funciones de 8 tarde y 11 noche  
**Buenas noches, Bettina**  
 De Giovanni, Garinei y Kramer  
 VERSION ESPAÑOLA DE ALFONSO PASO  
 ORQUESTA DIRIGIDA POR EL MAESTRO PAQUITO LLORE  
 Dirección: ANGELES RUBIO-ARGUELLES  
 Supervisión: HUBERIO PEREZ DE LA OSSA

## TEATRO

**ALKAZAR.** — «Buenas noches, Bettina», de Giovannini y Garinei, música de Kramer, versión española de Alfonso Paso.

Una comedia deliciosa, de humor agudo, desarrollado con ese sentido tan acusado que los italianos poseen para poner en solfa, aprovechando el lado débil de las conveniencias, el mundo actual. Una acción movida, original e inesperada, con todos los recursos utilizables en el teatro para conseguir los máximos efectos. Creemos que la versión de Paso habrá servido para subrayar la calidad humorística de la comedia. Se ironiza, muy garbosamente, sobre tantos axiomas del mundo moderno: las mujeres novelistas, los bailes último grito, etc., sin que falte alguna nota sutilmente sentimental dentro de la ironía.

La comedia y la versión son un rotundo acierto. Pues a esta altura rayó la interpretación. Salvo esas ligeras tardanzas de la hilación

entre algunas escenas, todo salió fluidamente y con un sello de verdaderos profesionales. Lo mismo en la recitación, que en el canto, que en el baile. Afirmamos sin exagerar, y en ello coincidimos con la aceptación del público que llenaba la sala en la función de tarde, que la comedia está valorada por el entusiasmo y la dedicación de cuantos intervienen en ella: actores, maquilladores, apuntadores, regidores, la dirección de A.R.A. y la supervisión de Huberto Pérez de la Osa. Incluso el decorado y el vestuario, flamante, de muy buen gusto, y a tono con la calidad, el desarrollo y la intención de la comedia.

No cabe hacer distinciones entre los intérpretes, pero sobresallieron por su naturalidad — al decir y al cantar — Juan Hacho, Yolanda Fernández, Encarnita Macías y Juan Barceló, aunque — insistimos en ello — todo el reparto rayó a igual línea de acierto. Así Angelines Ortega, Diego Gómez, Antonio Ra-

món, Isabelita Reyes, María Luisa García Mañas, Mario Santamaría y Angel Nieto.

Bien la orquesta dirigida por Paquito Llorete, no solo en los números de la comedia, sino también en las largas pausas en que el teatro quedó a oscuras por los repetidos apagones de la red, y que fueron como un aliciente más de carcajadas y buen humor en el tono general de «Buenas noches, Bettina».

La interpretación y los cantables fueron interrumpidos en muchas ocasiones por los aplausos de la sala, que sonaron insistentemente al final de cada jornada, para premiar, reiterativos, a los artistas, A.R.A. como directores y Pérez de la Osa como supervisor, cuando saludaron en el final, desde el proscenio.

LA TARDE

# TEATRO

**A R A**  
**«EL ALCALDE DE ZALAMEA»**

Fue tan brillante la velada de anoche en el Teatro Ara que prácticamente se escapa al comentario crítico. A uno le basta dar fe de lo ocurrido anoche en el bonito local para que el público tenga una idea, más o menos exacta del rotundo éxito alcanzado, en el que queremos que vaya por delante nuestro aplauso más cálido, más encendido, a Angeles Rubio Argüelles, que ha conseguido traer a uno de los más importantes actores del actual momento escénico español, Manuel Dicenta, para que interpretase el papel de «Pedro Crespo» en el inmortal drama calderoniano «El alcalde de Zalamea».

Dicenta ofreció anoche en el Ara, que se encontraba abarrotado de público, una verdadera lección de teatro, que no olvidarán ni los que asistieron a la representación, ni los que asistan en días sucesivos, que estoy seguro de que serán muchos.

En labios de Manuel Dicenta, el actor sobrio, perfecto, seguro, dueño y señor de la escena, el verso sentencioso de Calderón cobra una fuerza expresiva extraordinaria, se agiganta el personaje de «Pe-

dro Crespo» uno de los tipos más importantes de la literatura universal, en el buen hacer y decir del actor, Teatro clásico como el ofrecido por él, que cargo además sobre sus espaldas la adaptación y la dirección de «El alcalde de Zalamea», interesa e interesará siempre.

A su lado brillaron, como estrellas de primera magnitud, los actores de la Compañía Ara. Puestos a destacar, aunque todos merecen los máximos honores, vayamos los elogios concretos a María Luisa Chicazo, en una «Isabel» que nada tiene que envidiar a la que interpretaron las más consagradas figuras de la escena hispana; Onofre Fraile, en el «Capitán», bizarro, gallardo, con toda la arrogancia que Calderón supo imprimirle; José Marín, en el «Don Lopez», justo en la dicción y en el gesto, al que logró darle unos matices nuevos y plenos de acierto; María Teresa Pérez, en un «Chispa» francamente encantadora, y Rafael Sender, César Lorenzo, Leo Vilar, Victoria Avilés, Pili Gámez, Mercedes Gil, Beatriz Valenzuela, Francisco Martín, José Salas y hasta los simples partiquinos, en esta versión tan cuidada, en el que hubo una preocupación hasta por las cancioncillas castellanas que sirven de fondo a una parte de la acción, apartado en el que hay que aludir a la señora de Valenzuela y al guitarrista Meliveo.

Terminada la representación, que fue interrumpida en numerosas ocasiones por los aplausos del público, que también saludó la presencia de Dicenta, éste se adelantó a las candilejas para, con ajustadas frases, dar las gracias y dedicar el homenaje que se le rendía a Angeles Rubio Argüelles, que se hallaba en un palco. Tuvo también palabras de elogios para todos los jóvenes artistas que integran la Compañía Ara.

Lo que decía al principio, una jornada realmente memorable. — F. J. B.



VENTANA  
AL  
VERANO



# VEINTICUATRO A VEINTIGUATRO A TEATRO-ESCUELA TEATRO-ESCUELA



En el escenario giratorio de su teatro.



La condesa con la primera actriz, María Luisa Chico.

## Mañana interviene en la Semana

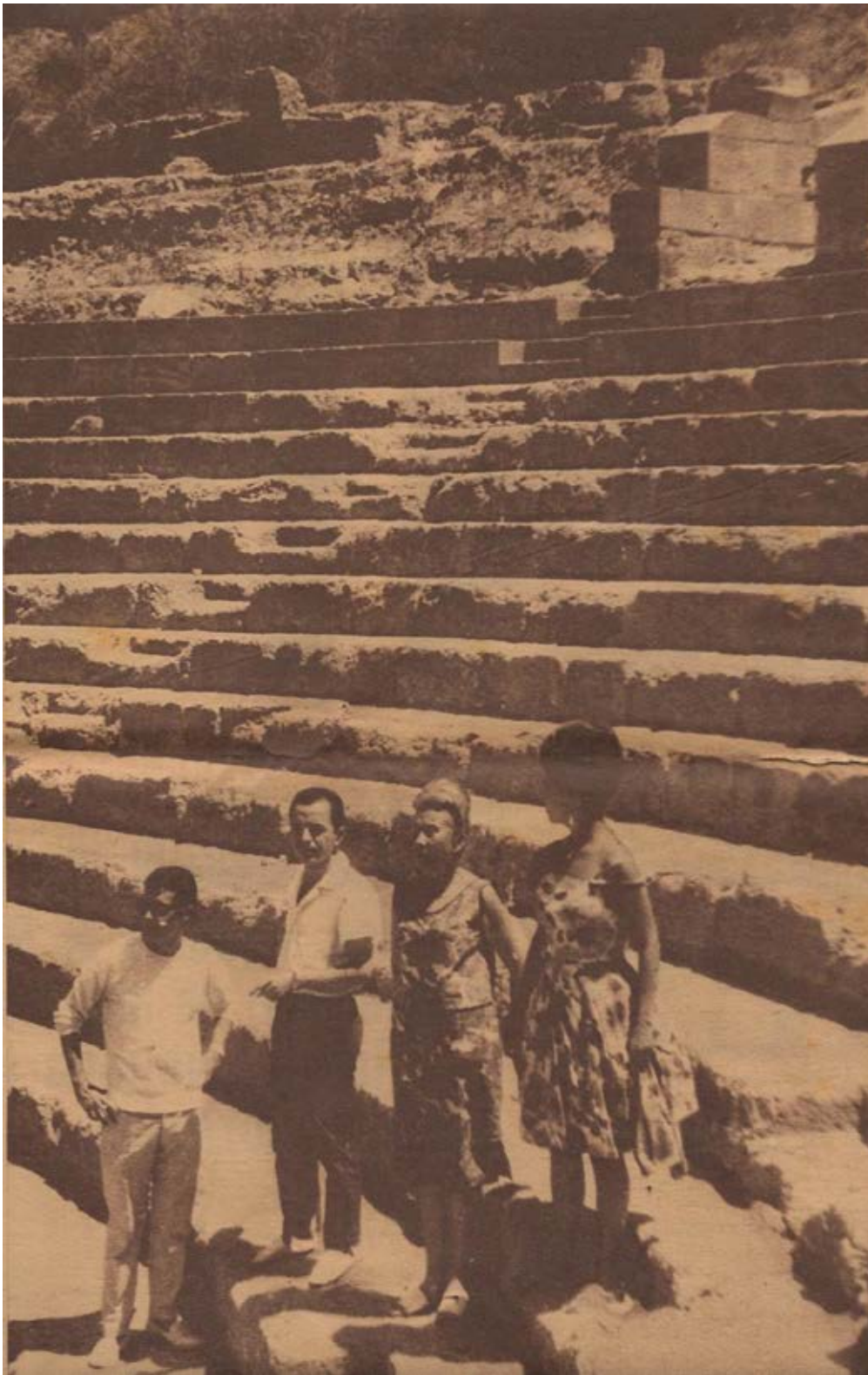


**MÁLAGA (De nues**

**A**NGELES Rubio-Argüelles, "ARA" en la historia del teatro español, nació y vive en Málaga, a la luz de las candelillas. Su vida es una obra de teatro, donde una mujer de ancho corazón y con inmensa capacidad de trabajo se quema día a día en el fuego sagrado de su pasión. La condesa de Berlanga de Duero representa en España el mecenazgo más desprendido hacia el arte escénico. A sus espensas y bajo su dirección funciona en Málaga su teatro-escuela, donde, además de la compañía titular profesional, estudian y laboran veinticuatro alumnos.

Me invitó la condesa de Berlanga a presenciar los ensayos de "Los extremeños se tocan", de Pedro Muñoz Seca, con cuya comedia interviene mañana su compañía en la Semana del Sol, de Marbella. Angeles siente una especial devoción por Muñoz Seca.

**El Teatro Romano**





# CUATRO ALUMNOS EN EL O-ESCUELA DE MÁLAGA



La condesa con la primera actriz, María Luisa Chicano.



La condesa de Berlanga, directora de escena.

## en la Semana del Sol, de Marbella

MÁLAGA (De nuestro enviado especial en la Costa del Sol, Julián NAVARRO.)

**A**NGELES Rubio-Argüelles, "ARA" en la historia del teatro español, nació y vive en Málaga, a la luz de las candilejas. Su vida es una obra de teatro, donde una mujer de ancho corazón y con inmensa capacidad de trabajo se quema día a día en el fuego sagrado de su pasión. La condesa de Berlanga de Duero representa en España el mecenazgo más desprendido hacia el arte escénico. A sus expensas y bajo su dirección funciona en Málaga su teatro-escuela, donde, además de la compañía titular profesional, estudian y laboran veinticuatro alumnos.

Me invitó la condesa de Berlanga a presenciar los ensayos de "Los extremeños se tocan", de Pedro Muñoz Seca, con cuya comedia intervendrá mañana su compañía en la Semana del Sol, de Marbella. Angeles siente una especial devoción por Muñoz

1951, en que comenzaron a aparecer los primeros vestigios.

El teatro romano de Málaga está situado a los pies de la Alcazaba mora. La condesa me dice:

—Da un valor incommensurable a este hallazgo el tener dos civilizaciones juntas en un puñado de terreno.

Me anuncia que muy pronto desaparecerá del teatro romano la Casa de la Cultura, ya que el alcalde de Málaga está muy interesado también en que continúe la excavación del teatro, situado, en gran parte, bajo el referido edificio, que tendrá otro emplazamiento.

La condesa de Berlanga ha representado en el teatro romano, a partir de 1958, las mejores piezas clásicas de la Historia: "Las nubes", de Aristófanes; "Formión", de Terencio; "El discolor", de Menandro; "La Orestíada", de Esquilo; "Los gemelos", de Plauto; "Ayax", de Sófocles, y otras.

—¿Cómo responde el pueblo de Má-

Frías, primer actor de la compañía ARA y premio Lucrecia Arana, ha nacido artísticamente al lado de la condesa de Berlanga.

### Escuela de teatro

Recuerda Angeles Rubio-Argüelles cuando la infanta Isabel, la popular "Chata", la coronó con laurel, después de una actuación teatral. La condesa de Berlanga, después de su vida activa en escena como actriz, se dedicó en Málaga a la enseñanza, aunque también, como sucedió en 1929, bailara en el malagueño teatro Cervantes como primera figura de ballet clásico. Durante cuatro años dirigió el grupo teatral de Radio Juventud, donde se lanzaron a las ondas más de cien representaciones de obras.

Montó un estudio de grabaciones y formó una compañía de actores ingleses y norteamericanos para representar obras en inglés.

Su vocación en el mecenazgo te-

## Con un éxito rotundo inicia su vida el Teatro de Arte Clásico

### Magnífica representación de «La cena del rey Baltasar»

En la noche del sábado pasado inició su prometedora vida el Teatro de Arte Clásico, suma de jóvenes valores artísticos que unen a su vocación un entusiasmo capaz de superar todos los obstáculos. Lo demostraron así con la puesta en escena, en el alirio de la Catedral, del auto sacramental de Calderón de la Barca «La cena del rey Baltasar».

Como portada, el pregón-obra de don Luis María Cavanillas, profesor de Declamación y secretario del Conservatorio, que «tuó al público el espíritu de la obra, centrándolo su simbolismo».

Dirigidos por Miguel Gull Guadalupe, los componentes de este cuadro artístico supieron dar a la representación el tono adecuado al contenido místico de la obra, diciendo el verso con acento preciso, equilibrado y sonoro.

El reparto fue el siguiente: Rey Baltasar, Miguel Luis Juli; Idolatría, Anselmina Molina; Pensamiento, José Félix Asensio; Vanidad, Dolores Astola; Profeta Daniel, Rafael Puerta; Muerte, Juan J. Lorzales; Estatua del rey Baltasar, Luis Almonte.

Bajo la dirección de María de los Santos Corrás, el grupo de baile realizó una brillante exhibición, compitiendo en méritos los Coros de la Sección Femenina y el Grupo de Danzas clásicas y revelándose como exquisita danzarina Maruchi Soto. El

solista Juan Aguilár lució su gran voz de bajo, colaborando al pleno éxito de la representación Armando López en el montaje y Ricardo Ron como ayudante de dirección. Excelente la partitura y dirección musical, a cargo de Manuel del Campo, nuevo y destacado valor de la música contemporánea.

En resumen, un triunfo que, por las dificultades que fue preciso vencer, promete una sucesión de éxitos en el futuro.

SUR

## TEATRO

ECHEGARAY

### «JUEGO DE NIÑOS», POR LA AGRUPACIÓN ARTÍSTICA LOPE DE RUEDA

Anoche, el Cine Echegaray cerró su temporada teatral de verano con la representación de la comedia en tres actos, original de Víctor Ruiz Iriarte, «Juego de niños», por la Agrupación Artística Lope de Rueda, seguida de un vistoso fin de fiesta, a cargo de destacados artistas locales.

La interpretación de la entretenida comedia de Ruiz Iriarte fue voluntariosa y ágil por parte de todos los elementos del conjunto, que tuvieron, en ocasiones, buenos aciertos del

agrado del público, y que, en general, llevaron a buen fin la obra en un agradable tono, mayor del que se puede exigir a una Agrupación como ésta, de aficionados. Los papeles corrieron a cargo de Miguela Zaro, Isabel B. Martíel, Lolita Navas, Carmelita C. Andrés, Rafael Puertas, Francisco José Rodríguez, Carlos Tejeda y José G. Barea.

Colaboraron en el fin de fiesta el conjunto de canciones hispanoamericanas Trio Montreux, excelentes cantores y músicos; el bailarín Alfredo Lucena y el Niño de la Alegría, que obtuvo un rotundo éxito en sus interpretaciones de canto flamenco.



LISTA DE ALUMNOS  
=====

Isabel Gomez Rojas. (procede de Guillermina)  
Calle del Cañon , 2. 2ª izquierda

-----

Jose Ma Carmona (ha estudiado en  
Alameda Capuchinos 47 .Telefono:15706 el Conservatorio)

-----

Salvador Sepulveda Sepulveda 1/2 (por carta)  
Plaza de Olletas 5

-----

Maria Victoria Sanchez (muy mona)  
Calle Marques 15.Tno:16154

-----

Mari Trini Vazquez :Telefono 18004 (Tres chicas buenas)

-----

Maria Dolores Cano 1/2 (buena diccion)  
Calle San Juan 1.4ª Da.

-----

Manoli Carrasco Martin. 1/2 (mona)  
Virgen de la Paz 18 (Carranque)

-----

Juan Ignacio de Cordoba  
Apartado de Correos 447 Ciudad E.E. (por carta)

-----

Maria Pepa (enfermera)  
Pepita Juliá Covalea Granados Telefono 21718

# TEATRO

Representación de "Llama un inspector", de J. B. Priestley, por el Grupo de Amigos del Teatro del Conservatorio.

Anoche, el grupo de Amigos del Teatro del Conservatorio puso en escena, en colaboración con el Ayuntamiento, la obra de J. B. Priestley "Llama un inspector".

Interesante, movida, de un gran fondo, apenas si, en apariencia, parece que plantea un problema policiaco tan del gusto de ahora, y en el fondo significa una honda conmoción social de una responsabilidad dispersa y diluida en la sociedad, que con técnica moderna va señalando el inspector Goole, que entra, como buen aguafiesta, a interrumpir la alegre comida donde una familia se divierte, ajena, o por lo menos momentáneamente extraña, a los dictados de esa conciencia. La obra está llevada con un concepto moderno del teatro, original y sencilla para plantearnos grandes problemas bajo apariencias suaves y entretenidas.

La representación fué dicha con decoro y seriedad, a pesar del poco tiempo que la fecha obligada ha ofrecido el trabajo de los actores, máxime si se tiene en cuenta su condición de pura afición y el sacrificio de unos días que eran más para divertirse que para encerrarse en el monótono trabajo de los ensayos. Nos alegra que el Grupo se haya engrosado con nuevos elementos, todos valiosos, y desta-

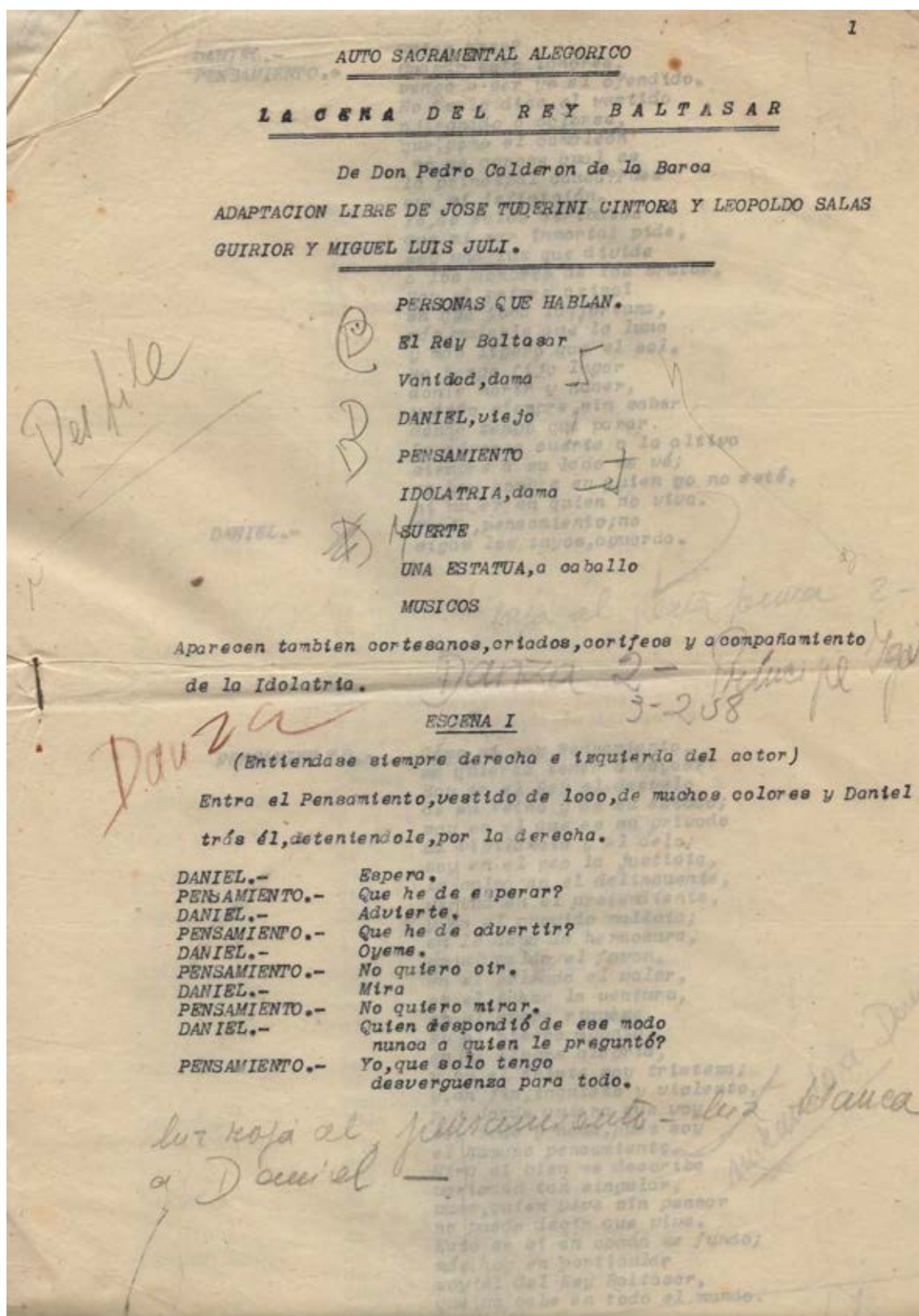
camos la importantísima interpretación del inspector, por el señor Vigil, con una naturalidad y sencillez que tanto interés tiene en la moderna declamación.

Muy bien Luisa Briales y Asunción Peña en los papeles de "La señora Birling" y "Sheila Birling", esta última dió una prueba más de su gran temperamento dramático e igualmente con una gran expresión Juan B. Ocaña en "El señor Birling"; Rafael Puertas en "Gerard Croft" y el debutante Fernando Melgá en "Eric Birling".

Los detalles de la escenificación y el ritmo de la representación fué bien llevado, bajo la dirección de José María Pérez Jiménez, un nuevo elemento que también se incorpora a la Escuela de Arte Dramático para atender con una diversidad de direcciones y bajo la unidad de criterio que representan la Escuela de Arte Dramático, las actuaciones que se comprometen hacer por año, que con ésta hace el número diez, desde octubre pasado, confirmando el éxito de la buena labor que el grupo hace en beneficio del mejor teatro clásico y contemporáneo.

Esperamos el lunes ver esa representación que nos anuncian de "La moza de cántaro", con la originalidad, ya corriente en teatro extranjero, de actualizarla en el vestuario, para que, sin perder el interés y la emoción de los versos originales, sea más humana y fácil al público. — I.





IDOLATRIA.-

*manza*

Baltasar generoso,  
 gran Rey de Babilonia poderoso,  
 cuyo sagrado nombre,  
 por qué al olvido, porque al tiempo asombre,  
 el hebreo sentido,  
 le traduce tesoro, que escondido  
 está; la Idolatria,  
 Emperatriz de la mansión del día  
 y reina del Oriente,  
 dónde joven el sol resplandeciente  
 más admirado estuvo,  
 de quien la admiración principios tuvo  
 hoy a tu Imperio viene  
 por el derecho que a tus aras tiene;  
 pues desde que en abismos sepultados,  
 del gran diluvio el mundo salió a rudo,  
 fué este Imperio el primero,  
 que introdujo, político y severo  
 dando y quitando leyes,  
 la humana Idolatria de los reyes,  
 y la divina luego  
 de los dioses en lámparas de fuego.  
 Membroth, hable adorado,  
 y Moloo, en hogueras colocados,  
 pues los dos merecieron este extremo,  
 Membroth por Rey, Moloo por dios supremo,  
 de donde se siguieron  
 tantos ídolos, cuantos hoy se unieron  
 destas bodas propicias  
 pues las ven, en confuso sacrificio,  
 treinta mil dioses barbaros que adoro  
 en barro, en piedra, en bronce, en plata, en oro.

PENSAMIENTO.-

(Aparte a Daniel) Aquesta sí que es vida;  
 hay treinta mil dioses, a quien pida  
 un hombre, en fin, lo que se le ofreciere,  
 porque éste otorgue lo que aquel no diere;  
 y no tú, que importuno  
 tienes harto con uno,  
 que de oílo me espanto.

Un solo Dios puede acudir a tanto  
 cómo tiene que hacer?

DANIEL.-

(Aparte al Pensamiento) Cuando lo seas  
 en más su mano universal se emplea.

BALTASAR.-

Habla a la hermosa Vanidad, que ha sido  
 mi esposa; y pues las dos habéis nacido  
 de un concepto, a las dos unir procura  
 mi ambición. ¡Que belleza! ¡Que hermosura!  
 (Mirando a las dos y él en mádío)

*esclaves*

*el pensamiento se va de honta en una  
 escalera del trono indicando al Rey*

IDOLATRIA.-

Dame, soberbia Vanidad los brazos.



**BALTASAR.-** *P. e* Pues, hebreo, como así os atreveis vos, que fuisteis en Jerusalem cautivo? Vos, que humilde y fugitivo en Babilonia vivisteis? Vos, misero y pobre, vos, así me turbais? así? Quien ya libraros de mi podrá? *(Va a sacar la daga)*

**DANIEL.-** La mano de Dios.

**BALTASAR.-** ¡Tanto puede una voz, tanto, que de oílla me retiro! De mi paciencia me admiro; de mi cólera me espanto. Enigma somos los dos; cuando tu muerte pretende mi furor, ¡quien te defiende, Daniel!

**DANIEL.-** La mano de Dios.

**PENSAMIENTO.-** ¡Lo que en la mano porfia!

**VANIDAD.-** (A Baltasar) Dejale que su humildad desluzca mi vanidad. Y su fe mi idolatría. *(Vase con cortijo)*

**IDOLATRIA.-** Vida tienes por los dos. -Y que viva me conviene, porque veo que no tiene fuerza la mano de Dios. *(Vase por la izquierda)*

**BALTASAR.-** *(Pensamiento para entre los cortijos)* *(Vase con la vista al Rey, y cuando quedan solos, dice)*

**PENSAMIENTO.-** De buena os habéis librado, y yo estimo la licción, pues en cualquiera ocasión en que me vea apretado, sé como me he de librar pues sin qué ni para qué, "la mano de Dios", diré, y a todos haré temblar; y pues de mano los dos solamente nos ganamos mano a mano nos partamos: ¡Id a la mano de Dios!

*(mutes como el Rey)* *(Vase por la izquierda)*

**ESCENA III**

**DANIEL.-** *luz amarilla* *o la muerte* *Blanca a Daniel* *agda* Quien sufrirá tus inmensas injurias, Autor del día? Vanidad e idolatría solicitan tus ofensas. Quien podrá, quien (de mi fé en esta justa esperanza), tomar por vos la venganza deste agravio? *(Entra la Muerte con espada y daga, de galan, con un manto lleno de muertes)*

**MUERTE.-** Yo podré.

**DANIEL.-** Fuerte aprensión, que me quieres? que en fantasmas y sombras, me atemorizáis u no atemorizáis?

ejecute sin que antes  
le haga con piadosa voz  
los justos requerimientos  
que pide la ejecución.  
Baltasar quiere decir  
tesoro escondido, y yo  
sé que en los hombres las almas  
tesoro escondido son.

tesoro escondido son,  
 Góñarle quitero; así,  
 solo licencia te doy  
 para que a Baltasar haga  
 una notificación.  
 Recuerdale que es mortal,  
 que la cólera mayor  
 antes empuñará la espada  
 que la desnuda; Así yo  
 que la empuñes te permito,  
 mas que la desnudes, no.

(Vase Daniel por la derecha  
cha) (Salida por musica)

¡Ay de mí! Y Que grave yugo  
sobre mi cerviz cayó!  
Sobre mis manos, ¡que hielos!  
sobre mis pies, ¡que prisión!  
De tus preceptos atados,  
¡Oh inmenso Juicio de Dios!  
La Muerte está sin aliento,  
la cólera sin razón.  
Para acordarle no más  
que es mortal, de mi rigor  
sóla una vislumbre basta,  
del mi mal sólo una voz.  
(Pensamiento! (Entrada)

2. (Entra el Pensamiento por la izquierda)

Quien me llama?  
Yo soy quien te llamo.  
Y yo <sup>no</sup>  
soy quien quisiera en mi vida  
no ser llamado de vos.  
Pues que es lo que tienes?  
Miedo.

Miedo.

Que es miedo?  
Miedo es temor.  
Que es temor?  
Temor, espanto.  
Que es espanto?  
Espanto es horror.

Que es espanto? Espanto, horror.  
Y de eso es lo que es.

Nada deso se lo que es,  
que jamás lo tuve yo.  
Pues lo que no tenéis dais?  
Por no temerle le doy.  
A donde está Baltasar?  
En un jardín con las dos  
deidades que adora.

con él; llevame veloz  
a su presencia.  
Si haré,  
porque no tengo valor  
para negarlo. ¡Que bien,  
justo precepto de Dios,  
a hacerle de mí memoria  
en su pensamiento voy!

con él; llévame veloz  
a su presencia.  
Si haré,  
porque no tengo valor  
para negarlo. ¡Que bien,  
justo precepto de Dios,  
a hacerle de mí memoria  
en su pensamiento voy!

porque no tengo valor  
para negarlo. ¡Que bien,  
justo precepto de Dios,  
a hacerle de mí memoria  
en su pensamiento voy.!



16

*! Que aplausos tan lisonjeros!  
Ofreceme idolatría,  
altares, oras, inciensos,  
y adórense mis estatuas  
por simulacros excelsos.  
Tu, Vanidad, sube, sube  
a coronarte al imperio;  
ilustrese una volando,  
ilustrese otra cayendo.*

(Cantan Vanidad e Idolatría  
los siguientes versos.)

C/O R O

*! Bajad estatua, bajad!  
a ser adorada id.  
! A ser eterno subid  
templo de la Vanidad!  
! Corred, bajad!  
! Subid, volad!  
Pues hoy de los vientos fia....  
Estatuas de idolatría....  
y templos la Vanidad.*

*MUERTE.-* *Sueltame, Daniel, la mano;  
verás que, ceado y soberbio  
acabo, como Sansón,  
con el ídolo y el templo.*

*DANIEL.-* *To yo te la soltaré,  
Veloz cometa de fuego,  
en siendo tiempo, rigor,  
pero hasta que sea este tiempo  
aquesa estatua de bronce  
le dé otro mental acuerdo,  
que trompeta de metal,  
tocada por mi precepto,  
será trompeta de juicio.*

*MUERTE.-* *A los dos está bien eso,  
que en tocando la trompeta,  
a su voz el universo  
todo espirará; y así,  
¡oh, tu, peñasco de acero!  
Que espíritu aborrecido  
vive por alma en tu pecho?  
Deidad mentida de bronce,  
desengañate a ti mismo.*

(Vanse Daniel y la Muerte,  
por la derecha)

*! cortaza de luz*

*ESTATUA.-* *! Baltasar!*

*BALTASAR.-* *Que es lo que quieres?  
ilusión o fingimiento,  
que me matas, que me ofliges?  
Oye, y velen a mi aliento  
hoy los sentidos del alma,  
mientras duermen los del cuerpo;  
que contra la idolatría  
astá de metal me vuelvo,  
porque como el aspid, yo  
muera a mi mismo veneno;  
y en tanto que el labio duro  
del bronce articula acentos,*

*! dando  
música*

PERSONALIDADES DEL TEATRO QUE HAN COLABORADO CON A-R-A

D. HUBERTO PEREZ DE LA OSSA	Director
D. ALFREDO MARQUERIE	Director
D. MANUEL DICENTA	Actor
D. LUIS ESCOBAR	Director
D. FERNANDO MORALEDA	Compositor
D. SALVADOR SALAZAR	Director
D. VÍCTOR CORTEZO	Escenógrafo
D. ALFREDO CASTELLÓN	Realizador de TVE
D. MIGUEL SALCEDO HIERRO	Catedrático
D. René Benishou	Coreógrafo
D. Ángel Vilches	Coreógrafo
D. Manuel Arenas	Coreógrafo
Doña Luisa Elena Betés	Profesora de canto
Doña Angelita Didier	Profesora de baile
D. Manuel del Campo	Pianista
D. Salvador de Alba	Pianista

LISTA DE COMPAÑIA

AVILES, Victoria	
CARMONA, Guillermo	
CASTILLO, Pepita	
CHICANO, Maria Luisa	
DOÑA, Rita	
FALTOYANO, Fiorella	
FERNANDEZ, Juan	
GAMEZ, Pilar	
GIL BERTELLI, Mercedes	MARIN, José
GUTIERREZ, Juan Antonio	ORTEGA, Angelines
LARA, José	ORTEGA, José Luis
LOPEZ, Ilianova	PEREZ, Francisco
MACIAS, Encarnación	PEREZ, María Teresa
	PUERTO, Mari Carmen
	PUIG, Marta
	RANSANZ, Fernando
	RUBIO-ARGÜELLES, Angeles
	SALAS, José
	SALAZAR, Salvador
	SENDER, Raúl
	VALDIVIA, Andrés



RELACION DE SUBVENCIONES Y AYUDAS DUELAS DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA					OBJETIVACIONES	
AÑO	SUBVENCIÓN	AYUDA	PRECIO ENTRADAS			
1.959	25.000 ptas.	hablado - plantas	15 ptas.			
1.960	25.000 "	"	15 "			
1.961	25.000 "	"	15 "			
1.962	25.000 "	"	15 "			
1.963	25.000 "	"	15 "			Se pide una Subvención de 35,0
1.964	25.000 "	"	25 "			
1.965	30.000 "	"	25 "			
1.966	30.000 "	"	30 "			
1.967	30.000 "	"	30 "			
1.968	35.000 "	"	35 "			
1.969	35.000 "	"	35 "			
1.970	35.000 "	"	40 "			
1.971	35.000 "	"	40 "			
1.972	NO HAY	NINGUNA	50 "			
1.973	NO HAY	NINGUNA	50 "			Subvención de 25.000 ptas. DIPUT
1.974	NO HAY	NINGUNA	50 "			
1.975	NO HAY	hablado	25 "			Subvención de 35.000 ptas. CUNTA

ANGELES RUBIO-ARGÜELLES  
CONDESA DE BERLANGA  
PASEO DE SANCHA, 4

TEATRO-ESCUELA ARA  
CORRAL DE COMEDIAS  
PUERTO, 2

MALAGA

ILMO. SR.  
DELEGADO PROVINCIAL DE EDUCACION Y CIENCIA  
M A L A G A

ILMO. SR.

Habiendonos sido denegada la autorización del Excmo. Ayuntamiento para representar el Auto Sacramental, en las Fiestas del Corpus, como veníamos haciendo los últimos ocho años, representaciones que nos venia subvencionando dicho Ayuntamiento al igual que las de las Fiestas de Invierno, en las que todos los años hacíamos una exaltación de los valores literarios y dramáticos de Málaga (únicas ocasiones en que alguien se ocupaba de hacerlos resaltar) y que también nos fué denegada en el presente año, sin que sepamos la justificación cuando acabamos de lograr para Málaga en el Certámen Nacional de Experiencias Teatrales celebrado recientemente en Jaen, el trofeo de Plata y Premio de la Delegación Nacional de Cultura y el Primer Premio Nacional a la mejor interpretación masculina.

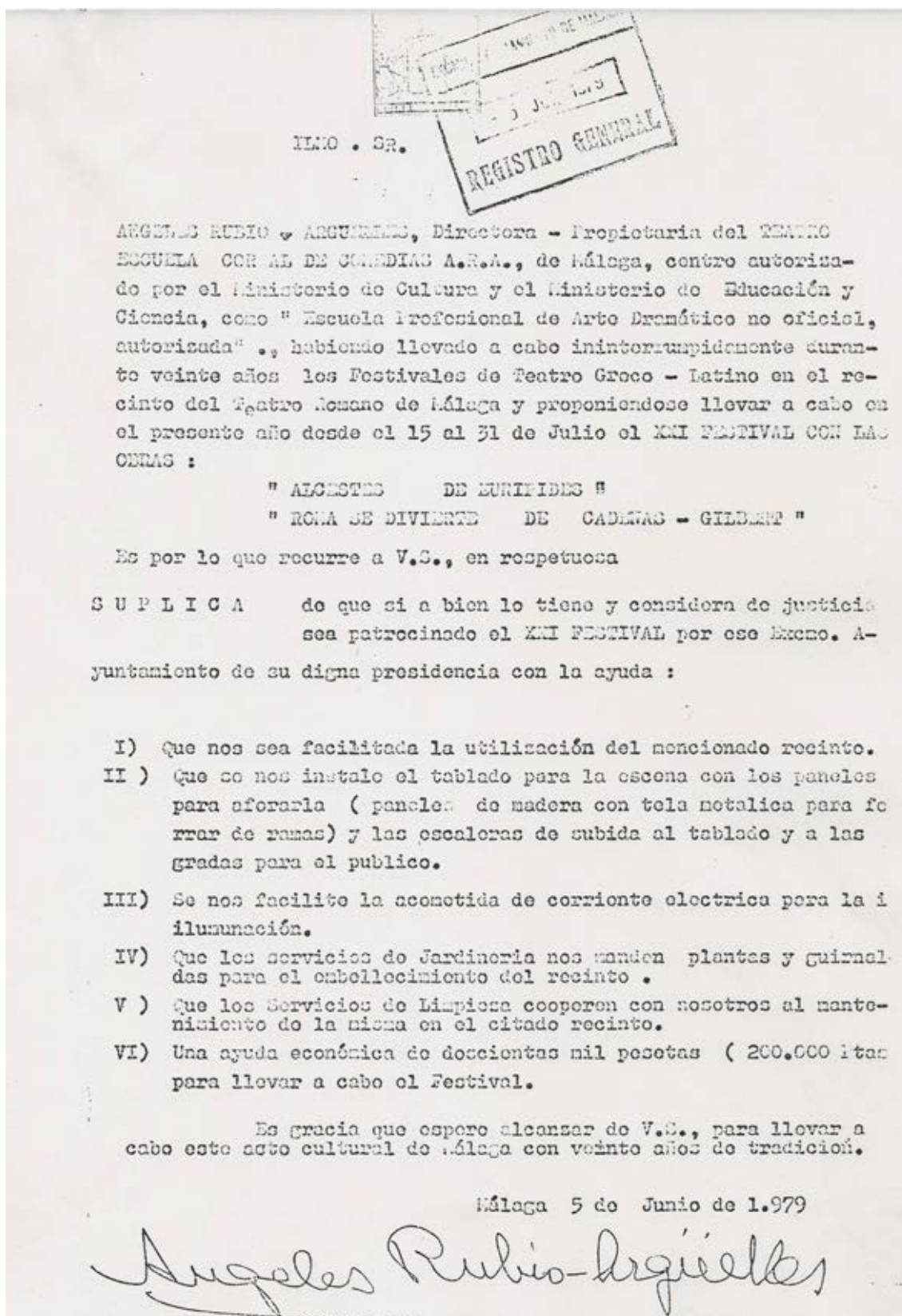
Temiendo que estas drásticas medidas afecten tambien al XIII Festival de Teatro Greco-Latino que tenemos programado para el presente verano en el Teatro Romano y dada la trascendencia que estos Festivales tienen en toda España, (excepto en Málaga en que por desgracia son acogidos con bastante indiferencia por la prensa local, pero con gran asistencia de público), es por lo que recorro a Vñ. en solicitud de la ayuda del Patronato Cultural creado recientemente por nuestro Excmo. Sr. Gobernador y del que Vñ. forma parte muy activa, para que estos Festivales, unos de los pocos actos culturales que se celebran en Málaga en verano, no desaparezcan.

Con la esperanza de que este ruego será atendido.

Dios guarde a Vñ. muchos años

Málaga 1 de Junio de 1.971







ILMO. SR.

ANGELES RUBIO - ARGUELLES , directora - propietaria del Teatro Escuela CORRAL DE COMEDIAS A.R.A., de Málaga, Centro autorizado por el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación y Ciencia como : " Escuela profesional de Arte Dramático no oficial, autorizada" , habiendo llevado a cabo veinte festivales de Teatro Greco-Latino , en el recinto del Teatro ROMANO de Málaga y proponiéndose llevar a su fin en el presente año el XXI FESTIVAL, en las fechas comprendidas entre el 24 y el 31 de Julio con las obras :

" ALCESTES "	DE	EURIPIDES
" ROMA SE DIVIERTE "	DE	CADENAS - GILBERT

Es por lo que recurre a V. I., en respetuosa

S U P L I C A de que si a bien lo tiene y considera de justicia , le sea concedida ayuda económica y técnica para llevar a cabo el citado FESTIVAL.

Es gracia que espera alcanzar de V.I, cuya vida guarde Dios muchos años.

Málaga 17 de Junio de 1.979

*Angeles Rubio - Argüelles*

ILMO. SR. DELEGADO PROVINCIAL DEL MINISTERIO DE CULTURA.



Dofia Angeles Rubio - Arguelles, Directora del Teatro - Escuela ARA, queda enterada de la decisión de la Comisión de Cultura de autorizar la ocupación del Teatro Romano, para celebrar el tradicional Ciclo de Teatro Greco-Latino, mediante la condición de prestar un aval a responder de que se dejará el local en el debido estado de limpieza y conservación al finalizar el Ciclo.

En consecuencia, y, ante la imposibilidad material de depositar las Veinte mil pesetas, que como aval se solicita, ruega se acepte este escrito, en su lugar, y que tenga el carácter de compromiso formal por parte de la firmante, de dejar el Teatro Romano en las mismas condiciones en que fué recibido, y que incluso, efectuará a su costa las reparaciones necesarias, de todo aquello que por causa y a consecuencia de las actuaciones de la Compañía ARA, pudiera haberse deteriorado.

Lo que firmo en Málaga a diecinueve de julio de mil novecientos setenta y nueve.



RECOMENDACIONES PARA LA AUSENCIA DE A.R.-A.  
=====

RADIO.- Recordarle a Manolo Linares que: En la grabacion de "Manda a tu madre a Sevilla:  
que va el viernes 21, hay que rectificar la cola anunciando "Las manos son ino-  
centes".  
Que el programa del viernes 28 va con la grabacion "Las manos son inocentes"  
=====

CAUCHE:.-Dia 3 de ~~MAYO~~ MAYO.-Estudiar, preparar los siguientes entremeses:  
"Un pregon sevillano" Con M<sup>a</sup> Luisa Garcia Mañas, Mariví Sanchez, Manolo Linares  
y Manolo Cañizares.  
"Sangre gorda" Lolita Astola y Luis Ignacio Alonso.  
"Coba fina" Angelines Ortega, Maruchi Sanchez, M<sup>a</sup> Carmen Gallego, Antonio Ramon  
y completar reparto.  
Avisarle a la niña que cantó en el Royal y sus acompañantes de guitarra. ~~...~~  
~~...~~ )

SAYOS.-"La firmeza de Isabela"  
"Los años del bachillerato" Para Cordoba  
"La boda de la chica"

CONFERENCIA.-Preparar algunos Skethhs  
=====

VERTENCIA Y RUEGO.-No comprometerse a trabajar con ninguna otra agrupacion teatral  
No trabajar en ninguna Radio sin consentimiento expreso de A.R.-  
Evitar compromisos de esta clase.  
=====

Scanned by CamScanner



# CIUDAD

forum en Santos  
acción a cruz  
vigilla

## Sucesos

MENOS GRAVE EN ATROPELLO

os se interpre-  
tes de peniten-  
solemne acción  
canto gregoriano  
Christi sec.  
D. L. Salazar,  
ón de la Cruz,  
ule meua, a 4  
letoria. Antifóna  
y Crux fidelis.  
Himno: Pan-  
gregoriano.  
tramus te, Chris-  
L. Palestrina.  
gregoriano. Ve-  
v. gr. N. Ota-  
b. a 4 v. gr. T.

A las 9,30 de  
tines, Laudes.

día estará ex-  
ción de los fla-  
Virgen de Ser-

tarde: Pésame  
ará el excelenti-  
mo señor doc-  
Herrera Oria,  
lis.

el pueblo ento-  
penitencia.  
noche: Solem-  
Bendición del  
eunul. Canto de  
ofias. Bendición  
mal. Misa so-

cción Social  
Granada

RA PROFESO-  
OFICIALES DE  
ORMACION

ximo, fecha en  
zo. (El Impreso  
adquirirse en la  
Comitaria. Uni-

ar junto con la  
lentes documen-  
zada de la hoja  
scotiva de la ta-

director del cen-  
seza el condi-

esecario la auto-  
azamiento, espe-  
ción correspon-  
se ha de rea-  
activo.

### UN REPORTAJE AL DÍA

## Un acierto: Proceso de Jesús, de Fabbri, será representado el sábado en el Alcazar

### El autor es un católico militante que pretende llevar al arte la angustia del hombre contemporáneo

Un acierto: la representación de «Proceso de Jesús», en el Sábado Santo. Por lo menos pretende dar teatro de inquietud religiosa en estos días en que tantas gentes viven al margen de la religión, por ese mismo afán de entregarse a las manifestaciones externas.

Un grupo de jóvenes malagueños, acudido por Paco Puertas, bajo la dirección de la escritora malagueña doña Angeles Rubio Argüelles, representará la obra tras laboriosos ensayos. Nosotros hemos querido hacer partícipes de la opinión de un docto hombre de Iglesia—el lectoral de la Catedral, ilustrísimo señor don José María González—a nuestros lectores. Es conocida la profunda preparación teológica, histórica y humana de este religioso que sin embargos, realiza una esmerada labor de divulgación de las Sagradas Escrituras y conoce a la perfección todo lo relacionado con el gran Misterio de la Redención. A don José María González preguntamos:

—¿Antecedentes escénicos del «Proceso de Jesús»?

—Aunque es nueva, la obra de Diego Fabbri—«Proceso a Gesù»—ha entrado por la puerta ancha de lo clásico y de la crítica universal.

En Italia se han multiplicado las representaciones, y en España, desde que fue presentada en el Teatro Español de Madrid por Tamayo, es imposible elencar las representaciones, tanto públicas como semipúblicas y privadas, llevadas a cabo por distintos grupos de aficionados. En las pasadas fiestas navideñas la representación consiguió los alumnos de nuestro Seminario.

—¿Se trata de un episo?

—No, no es un episo, según la clásica costumbre de nuestros pueblos. Los personajes son completamente actuales, y trabajan tan talmente vestidos de pueblo. Los judíos que en la última guerra mundial tanto han padecido, parecen que quieren suicidarse en la acción secular de los pueblos occidentales sobre su responsabilidad en la muerte de Cristo. Por ello, discuten a lo vivo, intentando enseñar cada uno los distintos tipos que intervienen, a favor o en contra, en el proceso que tuvo por resultado la condena de Jesús.

—¿Es católico el autor?

—El autor es cristiano, no es de origen judío, y pertenece a un grupo de católicos militantes e incógnitos, que pretenden llevar a la literatura y al arte toda la angustia-religiosa y creadora del hombre contemporáneo.

—Y la crítica, ¿qué dijo?

—Naturalmente, en una obra tan tentat no se pueden abarcar todos los temas ni darles una solución eclesiológica o académica. Cada público requiere su trato. Recuerdo que, cuando fue estrenada la obra en Madrid, algún prestigioso teólogo, desde las columnas de un gran rotativo madrileño, hizo una crítica aguda y desplazada, cuyo mayor inconveniente era su indudable desenfogue, ya que no es lo mismo hacer una re-revisión de un tratado teológico que una crítica de una obra literaria.

—¿Dogmáticamente hay algo que oponer a esta tesis?

—Como teólogo no tengo nada que oponer a la tesis, que rubrica bajo la figuración escénica. El autor ha pretendido ser realista: ver las cosas desde el ángulo en el que realmente las ve el hombre de hoy. Tampoco ha intentado dar soluciones, sino simplemente levantar inquietudes y predisponer para un fructuoso examen de conciencia.

—¿Es fuerte?

—Claramente, creo que su representación produce un impacto religioso en el espectador. Yo mismo, acostumbrado a la crítica religiosa y, naturalmente, predispuesto en contra de todo abuso del tema por parte de los no profesionales, confieso sinceramente que cuando la ví por primera vez quedé profundamente impresionado.

Un momento del ensayo de «Proceso de Jesús», con Paco Puertas. (Foto Salas.)

## hoy viernes

**SANTORAL.** — Viernes Santo. — Santos Juan Damasceno, dr.; Ruperto, ebi; Juan, erim.; Alejandro, Fileto, Lidia, Macedón, Teoprepio, Anfilogio, Cronidas, Zenitas, Lázaro, Marotas, Narsetes, mártires. Ayuno-Absitinencia.

**EL TIEMPO.** — Temperaturas de ayer: Máxima, 18,2; Mínima, 8,2.

**FARMACIAS DE GUARDIA.** — Servicio diurno: San Juan, 26; Cesopalma, 1; paseo de Pries, 2; camino de Casabermeja, 18; Martínez Maldonado, 17; Don Álvaro, 32; barriada Santa Julia; barriada Girón; Juan Sebastián Elcano, 123; Almería, 21 (El Palo).—Servicio nocturno: Marqués de Larios, 8; Puerta del Mar, 5 y 7; Méndez



## TEATRO

**«LAS NUBES», DE ARISTOFANES, SERA PUESTA EL JUEVES EN EL TEATRO ROMANO**

Huberto Pérez de la Ossa dirigirá la supervisión de la obra y Alfredo Marquerie presenciará el último ensayo.

El próximo jueves, día 23, la compañía A. R. A. que dirige con gran acierto la escritora malagueña doña Angeles Rubio Argüelles interpretará en el magnífico escenario del Teatro Romano la obra de Aristófanes «Las Nubes» en versión de Alfredo Marquerie, que el miércoles llegará a nuestra ciudad para presenciar los últimos

**Rivelles y José Suárez**  
(Mayores.)

ensayos y la representación del jueves.

Mañana, lunes, Huberto Pérez de la Ossa, famoso director de alto teatro, llegará a Málaga, a fin de supervisar los ensayos que ya viene realizando la compañía bajo la dirección de doña Angeles Rubio Argüelles, ayudada eficazmente por Francisco Javier Puerta.

Apenas anunciada la representación de «Las Nubes», ya se habla mucho del acierto de acometer la empresa de llevar obras como ésta a nuestro Teatro Romano, esperándose que el éxito corone la iniciativa que patrocina nuestro Ayuntamiento.



# COMPRE en CALLE

## EL TEATRO

### Dos nuevos triunfos para la compañía A. R. A.

### Puso en escena «Un drama en el quinto pino» y «Separada del marido»

El sábado la compañía A. R. A., en funciones de tarde y noche, repuso en el Alkázar el disparate cómico, original de Tono y Manzano, «Un drama en el quinto pino», que dió motivo para el lucimiento de todos los componentes de la misma, gestacando de manera especial Mari-Loli Astola, Francisco J. Puerta, Remedios Cortés y Juan Hacho, bien secundados por el resto de los intérpretes. Aplaudió el público todos los finales de acto y varios mutis, saliendo muy complacido.

Ayer, en las dos funciones, fué puesta en escena la comedia en tres actos, de Fernández de Sevilla y Tejedor, «Separada del marido».

La representación fué un completo triunfo, de manera especial para Mari-Loli Astola, ajustadísima en su papel de Nina, con una vis cómica extraordinaria, consiguiendo una auténtica creación. No se quedó atrás Juan Hacho, su pareja, muy acertado en Mario. Rita Doña y Generoso Plata, muy compenetrados en sus respectivos papeles de Adela y Jénaro, así como Yolanda Fernández y Luis

Urrea, que llevaron sus respectivos cometidos con adecuado ritmo. Mari-Reme Cortés, en quien vemos una actriz de posibilidades, por su ductilidad y dicción, correcta en su pequeño pero difícil papel, sin olvidar a Luisa Les y Luis Méndez, ajustados en sus intervenciones.

La dirección, a cargo de Angeles Rubio Argüelles, secundada por Francisco Javier Puerta, excelente, así como el vestuario, muy lujoso y moderno.

El público más numeroso que otros días, salió muy satisfecho, aplaudiendo largamente al final de los actos y de manera especial en el segundo.

Asistió a la representación el director madrileño Huberto Pérez de la Ossa, que tras supervisar el maravilloso espectáculo celebrado recientemente en nuestro Teatro Romano, pasa unos días en nuestra tierra, quien felicitó calurosamente a los actores y de manera especial a la condesa de Berlanga de Duero, por su acertada realización.

**FERNANDO ORTIZLANZAS**

#### ULTIMOS ESTRENOS DE MADRID

Los últimos estrenos registrados en los teatros madrileños han sido los siguientes:

En el Goya, la Compañía Argentina de Comedias...

tor Valeriano León, cuyo paso por la Argentina no se olvida.

\*\*\*

Se presentó en el Calderón la compañía de Lilian de Celis...

#### LA MEJOR INFORMACIÓN DE BAE

# M.

PIDALO

## FUER

### Mano a mano to el cine Los

Agotadas las localidades actuó en el cine Los Pinos el espectáculo «Mano a mano Marc derrama».

Dos primerísimas cantante flamenco como Valderrama y Pepe M primera vez juntos en espectáculo, eran motivo para garantizar el mismo, dada la valía que se vieron precis petir una y otra vez asistencia del público, cionaba entusiasmado regateó sus aplausos. astro del momento de melódica, ídolo de ma mo un buen plantel entre ellos el vetera las cantaoras Rafaela ba y Niña de Huelva na Tona Sanz y el E lucía.



## "Formión", de Terencio, en el Teatro Romano

Anoche, en el Teatro Romano, se presentó con carácter de estreno en España la obra de Publio Terencio Alfer, «Formión», según versión libre de Alfredo Marquerie, llevada a escena por la compañía ARA bajo la dirección de Angeles Rubio-Argüelles y supervisión de Huberto Pérez de la Ossa.

Asistencia de buen público—en las dos acepciones del vocablo—, en un grato, aunque penumbroso marco no exento de buen gusto, y ambiente perfectamente logrado a base de ambarinas luces insinuantes, estatuas romanas y ramajes bien distribuidos.

«Formión» es un pícaro personaje con una labia como para enredarse a sí mismo. En ausencia de su padre, iracundo, Formión incita a casar a un tímido joven sin el paterno consentimiento; cuando el padre regresa, comienza el enredo con una complicada trama, aunque, al mismo tiempo, de llana comprensión, que consigue cautivar la atención del espectador. La línea dialogal y argumental de la obra, tal como la ha adaptado Marquerie, hubiera podido convertirse, sin apenas retoque, en una obra de actualidad.

La versión libre que de «Formión» ha hecho Marquerie es sencillamente inmejorable. Una sabia distribución en el cometido de cada personaje da a todos los intérpretes ocasión del lucimiento, por corto que su papel sea. Así, el Dorión, que hace Salvador Cobo, con respuestas resumidas en una sola palabra, que en el teatro de hoy día nos recuerda a algún personaje «jardiesco». También las breves intervenciones de Sofrona, Davó, Hagión, Cratino y Critón, son otros tantos aciertos de adaptación, que en escena representaron Luisa Les, Luis Méndez, Luis Ignacio Alonso, Antonio Martín y Jerónimo Muñoz, respectivamente.

Punto y aparte merece Geta, el

ingenioso criado que hilvana toda la comedia; es el papel más importante y difícil de la obra, notablemente interpretado por Carlos Cobo con maestría profesional. Le siguen en méritos Domingo Fernández, en Demifón; Juan Barceló, en Formión; Adolfo Vega, en Cremes; Remedios Lorenzo—muy actriz y muy guapa—, en Nausistrata; Antonio Ocaña y Manuel Cañizares, en Antifón y Fedro; todos, todos, en acertadas y meritorias actuaciones.

El plantel de chicas guapas que aparecieron al final en escena, si bien no sé si vendrían al caso, tampoco estaban de más. ¡Y qué chicas!

El regidor, Antonio Nieto, maquillaje, vestuario, sonorización, luminotecnia, la adecuada composición musical del maestro Artoa, interpretada por la Banda Municipal, toda la obra, artística y mecánica, verdaderamente maravillosa; así, sin más adjetivos, sin tópicos que arruguen con recelo el entrecejo del lector. Sin un bache, aparte, claro está de alguno u otro existentes en la «cavea». Pero a eso ya le llegará también su hora.

Una crítica fácil que para sí quisiera Marquerie, según convino él mismo.

Al final de la representación, y requeridos por los prolongados aplausos de la concurrencia, aparecieron en escena los artífices de la obra, Angeles Rubio Argüelles, Huberto Pérez de la Ossa y el adaptador Alfredo Marquerie, quien tuvo unas cariñosas palabras para todos los que contribuyeron al éxito de la comedia de Publio Terencio, para el público y para Málaga en general.

Una velada entretenida y una agradable forma de pasar las primeras horas de la noche antes del suplicio de las candentes sábanas en una noche, más, canicular.

ELGAR



## TEATRO ROMANO

## Estreno de "Formón" en España

## COMEDIA DE TERENCIO, ADAPTADA por MARQUERIE

Las venerables piedras del Teatro Romano vuelven a cobrar nueva vida gracias al tesón de A. R. A. Una tentativa el año pasado, y éste, ya ha sido posible albergar a una considerable masa de público, ocupando la cavea, para presenciar una comedia que acaso se representase en aquel mismo lugar hace milenios.

Del lugar fue hecho uso con toda utilidad y decoro. El escenario, dispuesto contra la «espaldada» de la Casa de Cultura y el juego escénico conseguido con unas guirnaldas, estatuas y la luminotecnía.

La obra, acontecimiento teatral, estrenada en España, es una prueba del amor de Marquerie por el teatro. Ha seleccionado una de las más jugosas comedias de Terencio y la ha actualizado con garbo y mesura. No pesa, que es el temor fundamental de toda adaptación clásica. Al contrario, leve y aguda—los sentimientos son eternos—, muestra una rica gama de caracteres y hasta enseña que nada hay nuevo bajo el sol: el escomoteo de la figura central femenina, «Fania», que lo llena todo y no aparece en escena.

—o—

Acudió mucho público. La cavea se llenó por completo. Fueron muchos los aplausos otorgados a los actores y a la tripleta animadora del espectáculo: A.R.A., directora que ha logrado un resultado espléndido gracias a su ánimo;

Huberto Pérez de la Osá, en la supervisión, y el autor y crítico Alfredo Marquerie. Al final fueron tan insistentes los aplausos que tuvieron que agradecerlos en sencillas e intencionadas palabras A.R.A. y Marquerie.

La interpretación resultó dúctil y jugosa, plena de voluntad y de aciertos. Todos los que intervinieron en ella merecen un cálido aplauso: Luis Méndez, Carlos Cobo, Antonio Ocaña, Manuel Cañizares, Domingo Fernández, Juan Barceló, Luis Ignacio Alonso, Antonio Martín, Jerónimo Muñoz, Salvador Cobo, Adolfo Vega, Luisa Lez y Remedios Lorenzo.

Otro subrayado especial para las «bacantes», en sus intervenciones, y que estuvieron a cargo de Yolanda Fernández, Maruchi Sánchez, María Luisa Samaniego, Maite Sánchez y Chelo Melida, destacando especialmente Carlos Cobo en un difícil cometido.

El maestro Artola dirigió la parte musical, a la cual ha contribuido él con unas ilustraciones perfectamente adecuadas.

No quede sin consignar que el vestuario fue muy correcto y que funcionaron perfectamente la sonorización y luminotecnía, para que todos los detalles—creemos—queden recogidos.



## TEATRO

*Éxito de A. R.-A. con el drama de Betti «El jugador».*

El miércoles pasado, como estaba anunciado, se celebró en la Casa de Cultura la lectura escenificada del drama en tres actos de Hugo Betti «El jugador», a cargo de la compañía A. R.-A., en colaboración con la Sociedad Dante Alighieri.

La representación fué otro éxito que añadir a la compañía A. R.-A., tanto por el fondo psicológico-moral de la obra de Betti como por la insuperable actuación de los personajes, interpretados a la perfección por el joven elenco de artistas.

Acerada dirección de la escritora malagueña doña Angeles Rubio-Argüelles, bien secundada por Francisco Puertas.

Al final de la lectura, el público que llenaba el salón de actos premió con prolongados aplausos la actuación de los artistas.

La lectura fué precedida por un breve y magnífico comentario sobre la obra por Francisco Puerta.

" LOS EXTREMOS SE TOCAN "	
(Ensayo )	
Remedios Cortes..	100.--
Rita Doña	100.--
Manuel Adarves	100.--
Genaro Plata	100.--
Luis Mendez	100.--
Salvador Cobo	100.--
Diego Gomez	100.--
Meriluz Bizzo	50.--
Melinda Ruiz	50.--
Eduardo Garcia	50.--
Jose Romero	50.--
Francisco Ramos	50.--
Francisco Moreno	50.--
Yolanda Fernandez	100.--
Luis Urrea	100.--
Angelina Ortega	100.--
Beatriz Palaez	100.--
Clarita Ponce de Leon	50.--

Scanned by CamScanner

## Exto de la compañía A. R. A. con el drama de Betti, «Corrupción en el Palacio de Justicia»

El pasado sábado, en la Casa de la Cultura, la Compañía A.R.A., en colaboración con la Sociedad Dante Alheri, presentó en lectura escenificada el celebrado drama de Ugo Betti, «Corrupción en el Palacio de Justicia», escenificación que constituyó un éxito rotundo tanto en la dirección, regida por la escritora malagueña doña Angeles Rubio-Argüelles, y ayudante, don Francisco Javier Puertas, como por la actuación de los que intervinieron en la lectura.

Entre éstos destacamos a Juan Hacho, en el papel de Cust, magistrado; Francisco Puertas, encarnando a Vanan, se muestra como un actor completo, con su dicción clara y perfecta; Yolanda Fernández, en Elera, identificada en su papel que supera magníficamente; Luis Méndez, en Croz, lleva la personalidad del personaje muy acertadamente. Muy discreto en su papel de Inspector Erzi, Salvador Cobo. Los demás actores cumplieron con acierto. Muy logrados la luminotecnia de Sedano y los efectos musicales, de M. Cabello. Al final de la lectura, el público, muy numeroso premió con sus aplausos la bien conjuntada labor de la compañía.



## TEATRO

**ALCAZAR.**—«El desdén con el desdén», de Moreto, por la Compañía de A. R. A.

Dentro del programa de las Fiestas de Invierno y patrocinadas por el Excmo. Ayuntamiento, se ofrecerán dos representaciones por la Compañía de A.R.A. Ayer tarde y noche pusieron en escena la comedia de Moreto, «El desdén con el desdén», una de las más definitivas de este autor, en que el amor y el fingido desden hacen su juego en la pareja protagonista, con todos sus arrequeves, arrumacos y fingimientos.

Es comedia difícil de representar, pero el elenco reunido por A.R.A. cumplió el cometido con una soltura y una discreción que para sí querían muchas empresas de otro fuste. Apreciamos, si acaso, una levísima lentitud en el seguimiento del diálogo, pero esto incluso puede atribuirse al propio juego escénico.

Vaya un aplauso para la dirección y para la puesta en escena, ya que el vestuario, muy rico y de gran propiedad, y los decorados sirvieron adecuadamente al empeño.

Excelente en general la interpretación. Por la dedicación, por el ánimo, por el entusiasmo, que todos pusieron en salir lo más airoso posible del cometido. Muy bien Francisco J. Puerta en el conde Urgel, diciendo el verso con claridad, sencillez y entonación, y perfecta la réplica de Diana, tanto en la dicción, como en el gesto y en la intención de la frase. Muy gracioso en su papel Domingo Fernández. Estos tres merecieron en más de una ocasión los aplausos que el público les prodigó al final de algunas escenas. Completaron el reparto, con una dedicación entusiasta a sus papeles: Mario Santamaría, Angel Nieto, Antonio Ramón, Yolanda Fernández, Angelines Ortega, Isabelita Reyes y Antonio Martín.

Muy cuidados los efectos musicales y la luminotecnia, contribuyendo todo al buen éxito que alcanzó la representación y que se tradujo en los aplausos que el numeroso público tributó al final, a la directora, a los artistas y al supervisor, Huberto Pérez de la Osa, cuya celosa fiscalización pudo apreciarse en el simple desenvolvimiento de los personajes sobre el tabladillo.

**Teatro-Cine Royal** *Impresión* **Hoja de Ingresos**  
**MÁLAGA**

Día 26 de ENE. 1961 de 19    

Espectáculo Gran A.R.A. - El grito y la respuesta

CLASE DE LOCALIDAD	Entregado	Devuelto	Vendido	Precio	Pesetas	Cts.
Butaca . <i>Tarbo</i>	329	233	106	25	2.650	-
	521	443	23	15	345	-
<i>Nº 12</i>	329	311	68	25	1.700	-
	521	513	8	15	120	-
Total . . .					4.815	-

*[Circular stamp: TEATRO-CINE ROYAL MÁLAGA]*

*[Signature]*



# TEATRO

**CERVANTES.** — *Presentación de Juanita Reina, con el espectáculo de arte español, «Coplas de Rosa Pinzón», de Quintero, León y Quiroga.*

Al cabo de dos años justos ha vuelto Juanita Reina por el teatro Cervantes con un nuevo espectáculo que lleva catorce días montado. Debido, como no, a los maestros en el género que son Quintero, León y Quiroga. Estos tienen fecundidad, ingenio y gracia para montar un espectáculo interesante y folklórico en el filo de una espada, como sucede con éste, que tiene todos los alicientes necesarios.

La primera parte es una serie de estampas, con una breve y diluida hilazón argumental y la segunda, números genuinamente folklóricos. Las canciones tienen el sello, en lo poético y en lo musical, de estos celebrados autores, que lo mismo se les da lo cómico que lo dramático. En lo primero descuella una: «La Bartola», que hicieron muy garbosamente Manolito Díaz y Maruja Fraguas. Y en lo segundo, es posible poner a la altura de las más populares, «Dolores la golondrina», que cantó Juanito con sin igual expresión y entrega.

Pero vayamos por partes. Al aparecer Juanita en el escenario fue acogida con una larga ovación, que se repitió muchas veces en el transcurso del espectáculo, y que duró muchos minutos en la canción citada y al final, recibiendo también como homenaje, con los aplausos y los bravos, dos hermosas canastillas de claveles.

Juanita viene cantando como siempre. Con su entrega total a la canción, con su aire profundamente dramático o con levedad cómica rodeada, en esta ocasión, de un excelente conjunto. Destacan en él, Manolito Díaz, gran cómico, de buena ley, polifacético, que canta, baila, recita, cuenta chistes

ción principal de Juanita Reina—y por su decoro, que lo hace apto para toda clase de públicos.—Z.

## CASA DE LA CULTURA

Ayer, dentro del programa organizado por la Sociedad Dante Alighieri, la compañía A.R.-A. dio una lectura escenificada en el salón de actos de la Casa de Cultura, poniendo en escena «Derrumbe en la estación norte», de Ugo Betti.

La representación obtuvo, dentro de la modalidad anunciada, gran éxito, de público y de interpretación. El teatro de Ugo Betti tiene alicientes bastantes para captar la atención oyente, dentro de su expresivo realismo.

En la interpretación intervinieron Domingo Fernández, Leovigildo García, Antonio Ramón, Mariano Santiago, Luisa Les, Manuel Cañizares, Luis Ignacio Alonso, Lolita Ballesteros, Aníbal Ortega, Virginia Santiago, Pedro García de Haro, Maruchi Sánchez, Eugenio Prados, Adolfo Vega, Manolo Linares, Rafael Ruiz y Marivi Sánchez, citados por orden de programa.

Tanto como los actores merecieron los aplausos del auditorio la dirección de A.R.-A. con el director adjunto Francisco Puerta, así como el adecuado vestuario y la presentación con los efectos de luminotecnia.

## EL DOMINGO, FUNCION EN EL SALON SAN PATRICIO

*Representación de «Tan perfecto no te quiero» por el grupo «Talia»*

El domingo, a las siete de la tarde, en el salón San Patricio, el grupo artístico «Talia» de Educación y Descanso, podrá en escena la comedia cómica en dos jornadas y un epílogo, original de Adrián Ortega, titulada «Tan perfecto no te quiero» interpretada con arreglo al siguiente reparto, por orden de intervención en escena:

Encargado: Rafael...



LA ÚNICA OBRA COMPLETA DE MENANDRO

## «EL DYSCOLOS» SE REPRESENTARÁ EN EL TEATRO ROMANO DE MÁLAGA

**M**ENANDRO es algo más que un nombre glorioso en la fundación helénica de la Comedia Nueva, es decir, del buen teatro cómico. Menandro es un autor que escribe más de un centenar de obras y que haciendo honor a su frase de que los elegidos de los dioses mueren jóvenes, se ahoga en el Pireo a los cincuenta y dos años. Sabemos que era de noble familia y que influyeron mucho sobre él su tío el gran actor Alexis y también Epicuro, que fue primero su discípulo y luego su maestro, ya que todo cuanto piensan y dicen sus personajes responde a los principios de esta escuela filosófica, a la que impregna de un más avanzado sentido espiritualista. Tanto es así, que en "El Arbitraje" sostiene la tesis de que los dioses nos dan a cada uno nuestro carácter—léase alma—, y si o usamos bien nos salvamos, y en otro caso nos perdemos... ¡Maravillosa intuición de esa Ley Natural o Moral, que el abio padre Errandonea subraya en el Teatro Griego y que, en Menandro llega al prodigio de conciliar la predestinación con el libre albedrío!

A los Concursos Dionisiacos acudió por primera vez Menandro cuando tenía veintidós años, bajo el Arcontado de Filocles, y obtuvo un primer premio por "La cólera". También en las Fiestas Lenaeas, en el 314 antes de J. C., bajo el Arcontado de Demógenes, obtuvo otro primer premio por "El Dyscolos". Precisamente es esta obra a que encuentra hace unos años el profesor de la Universidad de Ginebra, don Hector Martin, en el papiro Bodmer IV de la colección de este nombre. Traduce la pieza al francés y de ella hace una excelente versión española el profesor Andrés María del Carpio. La revolución que el descubrimiento de "El Dyscolos" produce en los medios eruditos resulta indescriptible, porque es, ¡al fin!, la primera obra completa que de Menandro conocemos.

Fragmentos de otras muchas piezas se llegaron hasta nosotros. Habíamos leído nuestra modesta cultura no llega a más—los siguientes: Con "El Arbitraje", a ciudad, "El Héroe", "La Aparición", "La Trintia", "Las Envenenadoras", "El Destinado", "El Campesino", "El Citarista", "La Trascullada", "La Samia", "El Aduador", "El genio familiar", "El que llora a muerte", "Las que beben la cicuta"... es decir: a través de los latinos, que "fueron" sus argumentos o los narran y comentan, infinidad de asuntos de sus obras. La forma preferida por Menandro son a trimetros yámicos y los tetrametros iónicos. Es un poeta elegante que no cae en las licencias ni mucho menos en las sacandades de sus contemporáneos, precursor de la bondad humana, de la comprensión y benignidad para los pobres y esclavos, y al que elogian San Jerónimo y San Justino, y sobre todo San Pablo, que reproduce uno de sus proverbios: Más pláticas corrompen buenas costumbres.



Menandro.

Si las piezas de Menandro no alcanzaron en su tiempo tanto éxito como las de sus rivales y competidores, quizá se debió precisamente a esa finura y delicadeza, a esa falta de "concesión" que, en definitiva es un mérito más de su producción teatral, y a la que sus inmediatos seguidores—en especial Plauto y Terencio—, y la posteridad con ellos, hizo la debida justicia.

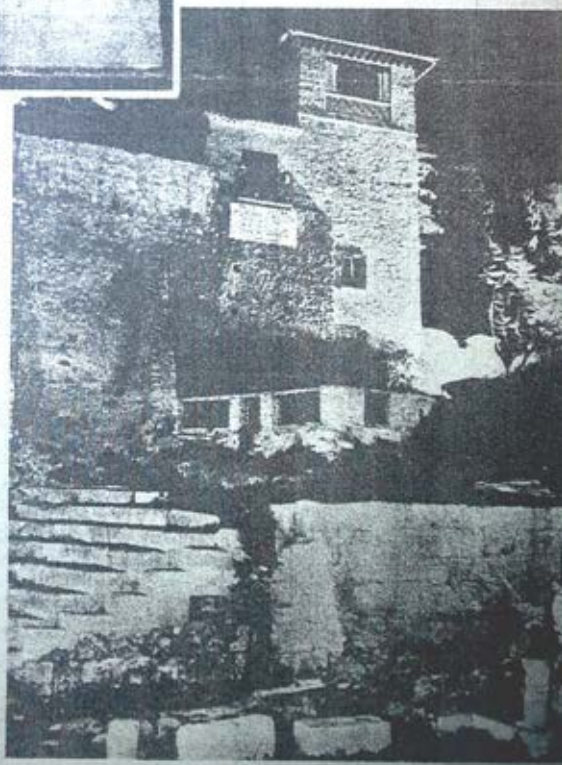
"El Dyscolos", que ostenta el título alternativo de "El Misántropo"—como el protagonista mollesco—, es una comedia deliciosa de enredo y amor. El dios Pan, en el prólogo, explica a los espectadores el lugar y el comienzo de la acción, adelantándose en dos mil doscientos sesenta y siete años al "Narrador", de Thornton Wilder. Los

coros corren a cargo de las niñas, entre el dulce tañido de las flautas. El personaje central es una especie de "don Quixote el amargo", amichesco, que después de haber traído en jaque a todas las restantes criaturas escénicas—vecinos y parientes—reduce su iracundia y queda vencido por la generosidad y el desprendimiento de cuantos le rodean, porque pensaba equivocadamente—son sus propias palabras—"que ninguno deseaba el bien de su prójimo".

Hasta llegar a ese desenlace y a las burlas de que hacen objeto al "amargo", el esclavo y el cocinero, que en el curso menandrino encarnan siempre picardía y travésura, se encadenan en la obra peripecias innumerables, afanes y trabajos de un pretendiente que quiere conseguir a todo trance la mano de su amada, burlas y engaños, situaciones de una gran tensión cómica y dialéctica.

Una versión libre de "El Dyscolos" va a ser representada este verano en el maravilloso Teatro Romano de Málaga por la compañía A. R. A., que con tanta pericia y entusiasmo dirige y anima la condesa de Berlanga y que ya en estíos anteriores, nos ofreció en el mismo escenario evocador, "Las nubes", de Aristófanes, y "Formión", de Terencio. Así, en España, se honrará al genio del gran autor cómico griego y a su única obra completa que ha sido también traducida y dada a conocer en Inglaterra, Alemania, Italia y otros países.

Alfredo MARQUERIE



Vista nocturna de las ruinas del teatro romano (abajo, en primer término) y de la Alcazaba de Málaga. (Foto García Pelayo.)





RECIBIMOS :

<u>Personajes . Actores</u>		<u>SEPARADA DEL MARIDO</u>	
		<u>Honorarios</u>	<u>Sanciones</u>
MINA	Loli Astola	100.--	.....
FERNANDA-	Yolanda Fernandez	100.--	.....
ADELA	Eita Doña	100.--	.....
RITA	Laiss Briles	80.--	.....
TERESA	Reme Cortes	80.--	.....
MARIO	Juan Hecho	100.--	.....
GENARO	Generoso Plata	100.--	.....
ALFREDO	Andres Barbudo	80.--	.....
RAMON	Luis Mendez	80.--	.....
APUNTADOR.....	Salvador Cobo.	100.--	.....
TRASFUNTE...	Luis Urres	80.--	.....

MÁLAGA, 19 de Junio de 1959



CONTRATO DE ACTUACION

En la ciudad de Málaga a uno de Julio de mil novecientos cincuenta y ocho, reunidos, de una parte, Doña Angeles Rubio Argüelles, actuando como propietaria de la Agencia de Publicidad EDICIONES A.R.A. de Málaga y del TEATRO MONTEMAR de Torremolinos, y de otra D. . JUAN. . . . . IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . ., mayor de edad, vecino de esta capital, de domicilio en . . . . . PASEO DE SANCHA NUM. 54 - B . . . . ., por el presente documento hacen constar:

1º D. JUAN IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . . se contrata por dos meses a partir del día primero de julio, para actuar en Ediciones A.R.A. de Málaga y el Teatro MONTE MAR de Torremolinos, por cuyo trabajo percibirá una remuneración de . . . 1.000 Ptas. mensuales.

2º D. JUAN IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . . se obliga y compromete a no actuar como actor ni locutor en Teatro ni Radio ajeno a Ediciones A.R.A. mientras dure este contrato, sin antes haber obtenido autorización de Ediciones A.R.A., en cuyo caso lo hará de acuerdo con dicha Agencia de Publicidad, haciendo constar en programas y prensa, que lo verifica por gentileza de Ediciones A.R.A.

3º El plazo de duración de este contrato podrá ser prorrogado de común acuerdo por ambas partes, avisando una y otra con un mes de antelación a su vencimiento.

4º D. JUAN IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . . se obliga a grabar en el Estudio de Ediciones A.R.A. y sin remuneración alguna, cualquier programa de Radio, hasta un máximo de cinco grabaciones durante la vigencia del presente contrato y en programas no continuos, excediendo las cuales D. JUAN IGNACIO LORENZALE HUELIN . . . . . percibirá la cantidad de quince pesetas por grabación.

5º Los horarios de trabajo serán de dos y tres horas, alternadamente, es decir trabajando un día dos horas, y al siguiente tres, y así sucesivamente, siendo estas horas de 8y91/4 . 11., durante el mes de Julio, excepto los domingos, que no se trabajará.

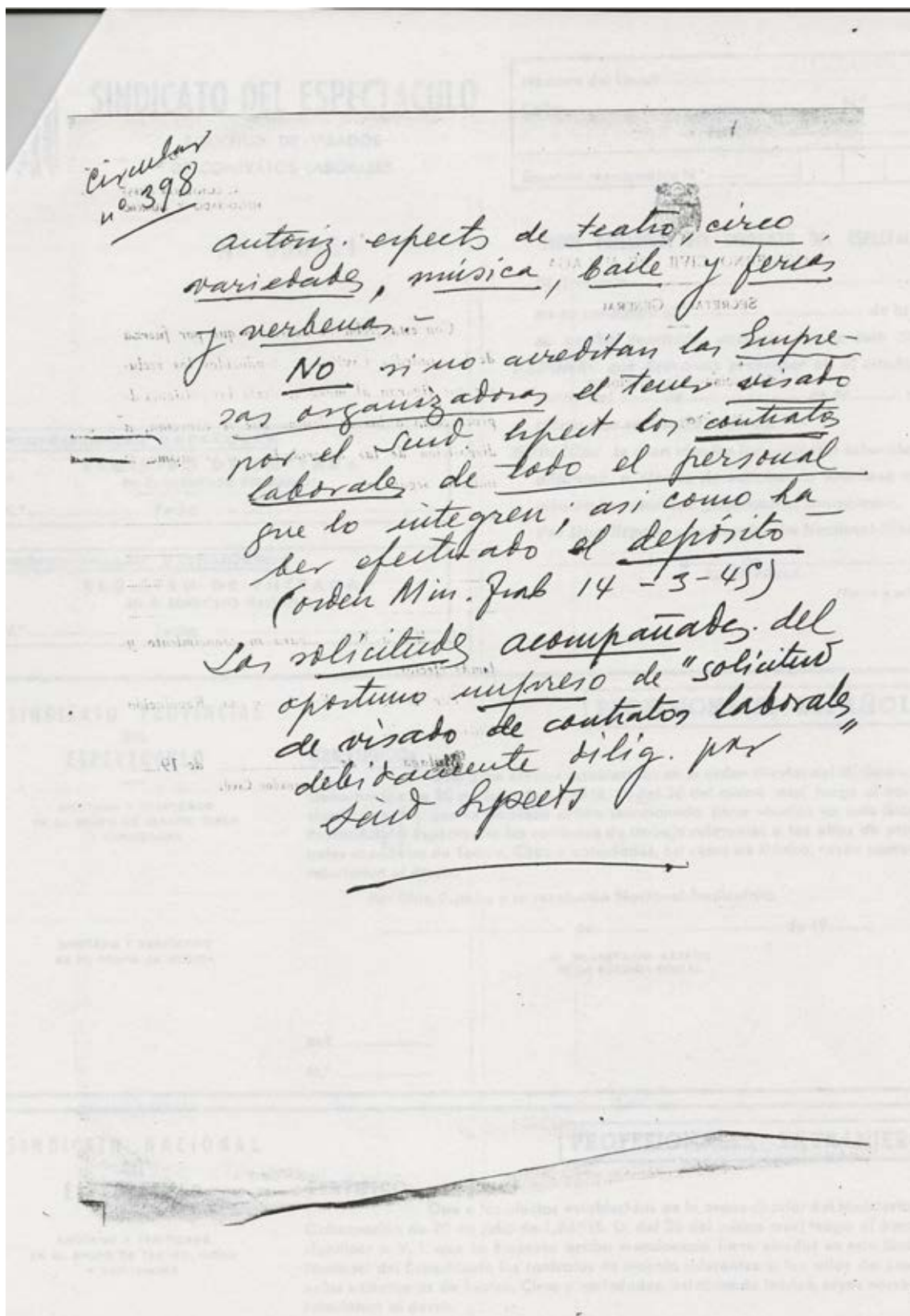
CIRCULAR Nº 398  
=====

AUTORIZACIONES DE ESPECTACULOS de TEATRO, CIRCO,  
**VARIETADES, MUSICA, BAILE, FERIAS y VERBENAS.-**


NO si no acreditan las Empresas organizadoras  
el tener visado por el Sindicato de Espectáculos  
los contratos laborales de todo el personal que lo  
integren; así como haber efectuado el depósito  
(orden Min. Trab. 14-3-45).

Las solicitudes acompañadas del oportuno impre-  
so de "solicitud de visado de contratos laborales"  
debidamente dilig. por el Sindicato de Espectáculos.

=====





 <h2 style="margin: 0;">SINDICATO DEL ESPECTACULO</h2> <p style="margin: 0;">SOLICITUD DE VISADOS DE CONTRATOS LABORALES</p> <p style="margin: 20px 0 0 0;">Nº 005154</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px 0;"> <b>PROFESIONALES ESPAÑOLES</b>          REGISTRO DE ENTRADA          EN EL SINDICATO PROVINCIAL          N.º _____ Fecha _____       </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px 0;"> <b>PROFESIONALES EXTRANJEROS</b>          REGISTRO DE ENTRADA          EN EL SINDICATO NACIONAL          N.º _____ Fecha _____       </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">         Nombre del Local: _____          Calle _____ N.º _____          Teléfono _____          Empresa responsable N.º _____       </div> <p><b>SEÑOR PRESIDENTE DEL SINDICATO DEL ESPECTACULO:</b></p> <p>El firmante _____        en su condición de _____ de la Empresa        arriba reseñada, encuadrada en este Sindicato</p> <p><b>EXPONE:</b> que deseando presentar en el citado local a        partir del _____ de _____ de 19____ el espectáculo        que se detalla al dorso.</p> <p><b>SUPLICA:</b> le sean visados los contratos laborales que se        adjuntan, a efectos de solicitar la oportuna autorización        de la autoridad gubernativa competente.</p> <p>Por Dios España y su Revolución Nacional-Sindicalista</p> <p style="text-align: right;">a _____ de _____ de 19____        LA EMPRESA        (Firma y sello)</p>
--	---

<p style="text-align: center;"><b>SINDICATO PROVINCIAL DEL ESPECTACULO</b></p> <p style="text-align: center; font-size: small;">ANOTADO Y VERIFICADO EN EL GRUPO DE TEATRO, CIRCO Y VARIEDADES</p>  <p style="text-align: center; font-size: small;">ANOTADO Y VERIFICADO EN EL GRUPO DE MUSICA</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center; margin-bottom: 10px;"> <b>PROFESIONALES ESPAÑOLES</b> </div> <p><b>CERTIFICO:</b> Que a los efectos establecidos en la orden circular del Ministerio de la        Gobernación de 20 de Julio de 1.945 (B. O. del 26 del mismo mes) tengo el honor de        significar a V. I. que la Empresa arriba mencionada tiene visados en este Sindicato        Provincial del Espectáculo los contratos de trabajo referentes a los altos de profesio-        nales españoles de Teatro, Circo y variedades, así como de Música, cuyos nombres se        relacionan al dorso.</p> <p style="text-align: center;">Por Dios, España y su revolución Nacional-Sindicalista</p> <p style="text-align: center;">_____ de _____ de 19____</p> <p style="text-align: right; font-size: small;">EL SECRETARIO ASESOR DE LA SECCION SOCIAL</p> <p>Ref. _____        N.º _____</p>
---	---

<p style="text-align: center;"><b>SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO</b></p> <p style="text-align: center; font-size: small;">ANOTADO Y VERIFICADO EN EL GRUPO DE TEATRO, CIRCO Y VARIEDADES</p>  <p style="text-align: center; font-size: small;">ANOTADO Y VERIFICADO EN EL GRUPO DE MUSICA</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center; margin-bottom: 10px;"> <b>PROFESIONALES EXTRANJEROS</b> </div> <p><b>CERTIFICO:</b> Que a los efectos establecidos en la orden circular del Ministerio de la        Gobernación de 20 de Julio de 1.945 (B. O. del 26 del mismo mes) tengo el honor de        significar a V. I. que la Empresa arriba mencionada tiene visados en este Sindicato        Nacional del Espectáculo los contratos de trabajo referentes a los altos de profesio-        nales extranjeros de Teatro, Circo y variedades, así como de Música, cuyos nombres se        relacionan al dorso.</p> <p style="text-align: center;">Por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista</p> <p style="text-align: center;">_____ de _____ de 19____</p> <p style="text-align: right; font-size: small;">EL SECRETARIO ASESOR DE LA SECCION SOCIAL CENTRAL</p> <p>Ref. _____        N.º _____</p>
---	---



Excmo. Sr.:

D. Jacinto Esteban Suárez  
de 26 años de edad, de estado Soltero y profesión Actor  
, hijo de Jacinto y de Sabina, natural  
de Madrid, provincia Idem  
y vecino de Málaga con domicilio  
en c/ Ollerías, núm. 49 piso Bajo  
ante V. E. comparece y como mejor proceda tiene el honor de

EXPONER:

Que queriendo hacer representaciones de tipo cultural y artísticas, tiene el honor de solicitar de V.E. permiso para llevarlas a cabo en el Bar, sito en c/Ollerías, nº 49, de esta ciudad.  
Denominada esta actividad como Café-Teatro, se vienen realizando en algunas capitales españolas (Madrid y Barcelona)

Por todo lo cual.

SUPLICA a V. E. que, en mérito de lo expuesto, se digne acordar lo conveniente a fin de que el recto proceder de V. E. ordene le sea concedido permiso para haber representaciones en el citado Bar.

Gracia que espera alcanzar de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años.

Málaga, a 6 de Junio de 1970

(Firma)


Excmo. Sr. Gobernador Civil de la provincia de

*Málaga*

(Este impreso es de adquisición voluntaria, su importe de CINCO PESETAS se destina a la Asociación Benéfica y Colegio de Huérfanos del Ministerio de la Gobernación).



4



Ministerio de la Gobernación      Málaga, 13 de junio de 1970

**DIRECCION GENERAL DE SEGURIDAD**

Asunto: CUENTA RESULTADO DE GESTIONES

COMISARIA DEL CUERPO GENERAL DE POLICIA      N/ Ref.ª: Sec.O.P. - R.S. nº

S/ Ref.ª: Nº 2870 - 9.6.70

*ver este informe*

Excmo. Señor :

Se contesta a lo interesado en el epigrafe de S/ Ref.ª, significando que las gestiones practicadas han dado el siguiente RESULTADO:

JACINTO ESTEBAN SUAREZ, nacido el 9.10.47 en Madrid, hijo de Jacinto y Sabina, soltero, actor, domiciliado accidentalmente en Capuchinos 29, -- Pensión; durante los dos años que -- ~~lleva residiendo en esta capital ha-~~ observado buena conducta y en estos Archivos no le constan antecedentes. Anteriormente vivía en Madrid, Monserrat 24, y explotaba un Café-Teatro en Travesía Conde-Duque 15.

A juicio de esta Comisaría no procede autorizarle la celebración de representaciones culturales y teatrales en el Bar sito en Ollerías 49, -- ~~que es propietario desde octubre del ppdo. año; por lo reducido del~~ espacio, pues la tarina de seis m<sup>2</sup> -- que pretende instalar dificultaría la única entrada al local, por la -- concurrencia de jóvenes de ambos sexos de poco más de 16 años y pocas -- personas mayores y por su decoración atrevida y paredes rotuladas con frases que rozan las buenas costumbres.

Dios . .

*SECRETARIO*  
de 6 de 1970  
Imp. de la G. S. - 6.000-2-70  
El Gobernador Civil  
24-70

M. G. 10. Mod. 18-7.-UNE A 5











Dr. Fleing, 3; le consta le fue expedido pasaporte con fecha 10-9-70 y 7-9-72.

Antonio SEGURA DOBLAS, nacido el 6-12-41 en Humilladero, soltero, peón agrícola, hijo de Rafael y Josefa, domiciliado en Gral Franco 23; le consta le fue expedido pasaporte el 27-1-65; 4-3-69 y 27-3-73.

Anselmo ALARCON MORILLO, nacido el 11-8-44 en Málaga, soltero, zapatero, hijo de Antonio y Josefa, con domicilio en Humilladero, Barrio Herradura, 7; le constan le fue expedido pasaporte el 8-8-64.

Francisco CORTES RUIZ, de 23 años, con domicilio en calle Galisteo Soria, num. 32; carece de toda clase de antecedentes.

Juan RODRIGUEZ GARCIA, nacido el 26-4-51, casado, peón agrícola, hijo de José y Antonia, con domicilio en Barrio Reina, 14. Le constan le fue expedido pasaporte con fecha 11-8-69; 30-12-71 y 30-12-72.

Bernardino RODRIGUEZ DOBLAS, de 56 años, con domicilio en Barrio Cerrillo, 13; carece de toda clase de antecedentes.

Fernando RODRIGUEZ GOMEZ, de 20 años, domiciliado en Barrio Cerrillo, 13; carece de toda clase de antecedentes.

Francisco CORTES CRUCES, nacido el 18-3-33 en Humilladero, casado, agrícola, hijo de Francisco y Josefa, con domicilio en Gral. Franco, 21; le consta le fue expedido pasaporte con fecha 15-2-63; 7-3-69 y 17-3-71.

Elias VELASCO GARCIA, nacido el 22-8-26 en Humilladero, casado, peón agrícola, hijo de Juan e Isabel, con domicilio en Cura Sanzo, 17; le consta le fue expedido pasaporte el 17-2-64; 26-2-68 y 4-3-72.

Antonio GOMEZ GARCIA, de 58 años, con domicilio en Barrio Cerrillo, 46; carece de toda clase de antecedentes.

Jesús LOPEZ RODRIGUEZ, nacido el 2-1-49 en Humilladero, soltero, agrícola, hijo de Jacinto y María, con domicilio en Calvo Sotelo, 16; le consta le fue expedido pasaporte el 24-3-72.

Antonio RODRIGUEZ FLORES, de 32 años, con domicilio en Miguel Alvarez, 5; carece de toda clase de antecedentes.

Juan Antonio RODRIGUEZ FERNANDEZ, nacido el 12-5-51 en Humilladero, soltero, agrícola, hijo de Vicente y María, Barrio Iglesia, 13; le consta le fue expedido pasaporte con fecha 10-9-71 y 30-12-72.

Rafael SEGURA MORENO, de 68 años, hijo de Domingo y Antonia, natural y vecino de Humilladero, domiciliado en Gral. Franco 23; en estos rarchivos le consta que con fecha 15-11-40 fue encar-



(4)

tado en diligencias por el asesinato del Maestro de Humilladero don José Mostazo Morales, durante la dominación marxista.

José FUENTES ALCAIDE, nacido el 19-4-52 en Humilladero, soltero, agrícola, hijo de Antonio y Dolores, con domicilio en barrio del Cerrillo, 60; le consta le fue expedido pasaporte el 1-9-71.

Antonio MORILLO TORRES, nacido el 1-2-23 en Humilladero, casado, agrícola, hijo de Jeronimo y Josefa, domiciliado en 18 de Julio, num. 4; le consta le fue expedido pasaporte con fecha 12-3-64; 11-3-68 y 10-1-72.

Felix DOBLAS MORENO, nacido el 8-3-24 en Humilladero, casado, agrícola, hijo de Cristobal y María, con domicilio en Barrio Reina, 22; le consta le fue expedido pasaporte con fecha 7-11-61, 22-4-69 y 9-4-73.

José MORENO VELASCO, nacido el 28-10-24 en Humilladero, soltero, peón agrícola, hijo de Antonio y Teresa, con domicilio en Juan XXIII, num. 12; le consta le fue expedido pasaporte el 5-3-64; 22-2-68 y 14-3-72.

Elias FUENTES RUIZ, nacido el 1-1-31 en Humilladero, casado, agrícola, hijo de Elias y Carmen, domicilio en General Franco, 2; le consta le fue expedido pasaporte con fecha 28-2-64; 12-2-78 y 4-3-72.

Bonifacio DOBLAS SANTOS, nacido el 5-6-53 en Humilladero, soltero, del campo, hijo de María y Felix, con domicilio en Barrio Reina, 22; le consta le fue expedido pasaporte el 10-9-70 y el 7-9-72.

Antonio CRUCES LICERAS, nacido el 1-1-54, en Humilladero, soltero, agrícola, hijo de Antonio y María, con domicilio en Barrio Reina, 12; le consta le fue expedido pasaporte con fecha 30-12-72.

Don Francisco PEREZ NAVARRO, nacido el 28-10-47 en Humilladero, soltero, Profesor Ayudante del Colegio Universitario de Málaga, hijo de Francisco y Luisa, con domicilio en Marzoz Zapata, 20. En los archivos de esta Comisaría le constan los siguientes antecedentes:

El 9-4-70, activista de la Facultad de Ciencias, autor de colocación de carteles en dicho Centro, habló en una asamblea de distrito.

El 22-7-70, detenido por Fuerzas de la Guardia Civil de Humilladero como autor de la colocación de varios recortes de prensa que hacían referencia a los hechos ocurridos en Granada, y poniendo encima, con pintura de color, "que sirva de ejemplo,



(5)

ya no hay mangueras, necesitan llegar a matar", en distintos barrios de la localidad; con las diligencias instruidas fue puesto a disposición del Juez de Instrucción de Antequera que decretó su libertad. Dicha colocación de recortes la efectuó después de haberse entrevistado con los sacerdotes de Antequera, don José MARQUEZ BECERRA y don Salvador MONTES MARMOLEJO, considerados como progresistas de ideas muy avanzadas.

El 5-5-71 y 10-5-72, figura en relación de estudiantes a los que no se les puede conceder certificado de buena conducta.

Don Francisco GARCIA GONZALEZ, nacido el 4-4-36 en El Burgo, hijo de Francisco y Teresa, con domicilio en Antequera, Cuesta de las Rojas, 6, Ecónomo de la Parroquia de Santiago en Antequera y Capellán del Cementerio Municipal de dicha localidad. Carece de antecedentes desfavorables en los archivos de esta Comisaría.

Don José SANCHEZ GAMEZ, nacido el 25-5-33 en Almería, hijo de Bernardo y Ana, sacerdote progresista, lleva ejerciendo su ministerio en Fuentepiedra, desde hace unos seis años aproximadamente, alternando el ejercicio de su cargo, con trabajos en calidad de cura obrero (almacén de piensos, Caja Rural Provincial, recogida de aceituna, etc.).

Fomentó las actividades del tele-club, donde ejercía influencia sobre la juventud, con charlas, lecturas, etc., de carácter casi subversivo, dando lugar con ello a que el Alcalde de la localidad cerrara el local.

Las homilias del Sr. Sanchez Gámez se basan siempre en temas evangélicos, pero dándole a las mismas la interpretación que a él le interesa, con respecto a la política y a las cuestiones sociales.

Creó y regenta en Fuentepiedra, una cooperativa dedicada a la confección de prendas de vestir, que viene funcionando desde hace unos tres años y en la que trabajan unas 30 mujeres.

—ooOoo—

Málaga, a 8 de agosto de 1.974



**CERTIFICADO LITERAL DE NACIMIENTO**

**MINISTERIO DE JUSTICIA**  
Registros Civiles

Serie BF N.º 220404

**CERTIFICACION EN EXTRACTO DE INSCRIPCION DE NACIMIENTO**

**Sección 1.ª**

Tomo 99

Pág. 130

Folio (1) = = =

Registro Civil de MONTORO

Provincia de CORDOBA

D. Miguel Romero y Garcia, -

hijo de Francisco - - - y de Maria - - - -

nació en Montoro (Cordoba)

el día veinte y tres de Septiembre

de mil novecientos treinta, -

(En letra)

(Para notas y otras indicaciones) (2)

Nota: certificación en extracto sólo da fe del hecho del nacimiento, de su fecha y lugar y del sexo del inscrito (Reglamento del Registro Civil de 14 de noviembre de 1958, art. 29).



**CERTIFICA:** Según consta de la página registral reseñada al margen, el - -

Encargado D. Antonio Merino Fuentes, - - - -

Montoro, a 7 de Septbre de 1976

(En los Juzgados de Paz, firmados el Jefe y el Secretario)



**Importe de la certificación:** 2,00

Tarifa Tributaria, n.º 37 (en pólizas), ... / 2,00 ptas.

Tasa (Decreto de 18-6-69, art. 4, y artículo 27, tarifa 1.ª), ... 27,00 ¢

Recibo (art. 40, tarifa 1.ª) (3), ... 7,00 ¢

Exposición (art. 41, tarifa 1.ª) (4), ... 13,00 ¢

Impuesto (5), ... 13,00 ¢



OFICINA DE JUSTICIA  
 Oficina Civil

Serie AH N.º 374538

CERTIFICACION EN EXTRACTO DE INSCRIPCION DE NACIMIENTO (1)

Sección 1.ª  
 99  
 100

Registro civil de Montón  
 Provincia de Lizola  
 D. Miguel Romero y Jorja  
 (Nombre y apellidos del nacido)  
 hijo de Francisco y de Maria  
 (Nombre) (Nombre)  
 nació en Montón de Lizola  
 (Nombre) (Nombre)  
 el día quinto de Septiembre  
 (En letra) (En letra)  
 de mil novecientos treinta  
 (En letra)  
 (Para notas y otras indicaciones)

CERTIFICA: Según consta de la página registral reseñada al margen, el Encargado  
 D. Miguel Jorja a 7 de Junio de 1962  
 (Firma del Secretario) (Firma del Encargado)

de la certificación:  
 libro (art. 71) (en póliza) ... 2,00 ptas.  
 extractos de 184-59, art. 4 y art.  
 1, tarifa 1.ª) ..... 27,00 "  
 art. 41, tarifa 1.ª) (2) ... .. "  
 art. 41, tarifa 1.ª) (3) ... .. "  
 1) ... .. 5,00 "  
 TOTAL ... ..

certificación en extracto sólo da fe del hecho del nacimiento, de su fecha y lugar y del sexo del inscrito (Reglamento del Registro Civil de 14 de noviembre)  
 PERDUR por cada período de gracia de tres años, quedando exento el primer período de tres años.  
 PERDUR cuando se desparece dentro de las veinticuatro horas.

**SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA**  
FERNANDO VI, 4

MADRID, 28-12-1973  
APARTADO 484 Y 4.891 - TELÉFONO 419 25 88

**REFERENCIA:**  
(Códice al contenido)  
SIC 3 / CG/jm  
Exp. E 44.114  
Exp. S 36283

Sr. Don Miguel Romero García  
Puerto Rico, 15  
MADRID-16

Muy señor nuestro:

En contestación a su atta. de 10 del corriente,  
nos complace comunicarle que hemos aceptado el pseudónimo  
que nos solicita, "MIGUEL ROMERO ESTRO", el cual queda regis-  
trado a su nombre con el nº o/r 5.473.

Atentamente le saluda,

23 OCT 1974  
CONCORDIEMTO A LA FIRMA DE  
*Don Miguel Romero García*  
HATA ESTE DOCUMENTO  
BANCO ESPAÑOL DE CRÉDITO  
Secundaria Urbana, Calle del Barquino - 1.º 2.º B

Por la  
SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA  
El Secretario General  
*[Firma]*  
Firmado: C. GALIANO





Post-scriptum

Mi madrileña vida laboral comienza en el sector estadounidense de la Base Aérea de Torrejón de Ardoz (American Air Base) con (Seguridad Social) número: 28 (CP) 1191278, Alta 26-8-59, Baja 31-5-64

Con el mismo número de afiliación -creo que sí, yo no recuerdo haber cambiado de cartilla de Seguridad Social- sigue mi vida laboral madrileña: contratado a tiempo completo en Presidencia del Gobierno, Gabinete de Prensa y Documentación: Alta junio-64, Baja marzo-75 aprox. o no sé si más bien marzo-76.

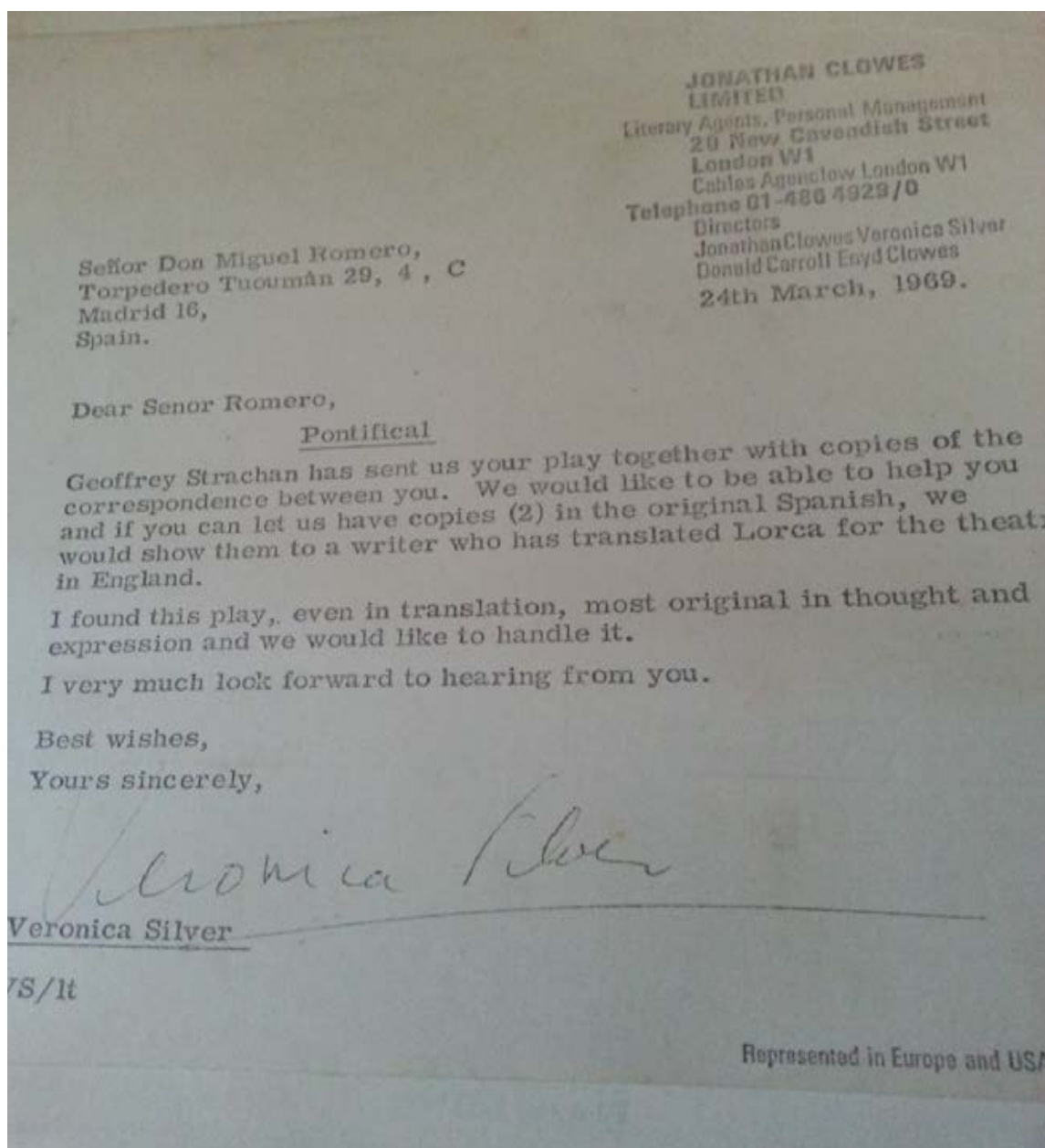
Adjunto fotocopias al respecto: del incompleto informe de vida laboral madrileña (sólo incluye mi afiliación por trabajar en el American Air Base), fotocopia-1, y de la carta -de la Tesorería Provincial de la Seguridad Social en Madrid- en la que se me comunica que en sus archivos provinciales no hay nada más de afiliación (fot.-2) con respecto a mi vida laboral madrileña. Ignoro si porque en Presidencia del Gobierno resulté contratado no con mi nombre civil (Miguel) sino que con mi nombre familiar y de bautismo (José Miguel), que creo que no.

Málaga, 14 de Marzo de 1995



firmado: Miguel Romero García







TEATRO ESTUDIO LEBRIJANO

APARTADO 49

LEBRIJA (SEVILLA)

19 Noviembre 1.970

Miguel Romero .  
LOS MADRILES.

Querido Miguel :

Soy el bernabé con muchas ganas de escribirte por dos cosas: ( me voy a poner solemne )


1ª porque hemos sido invitados al FESTIVAL MUNDIAL DE NANCY , a ~~celebrar~~ celebrar el 22 Abril hasta el 3 de Mayo. Llevaremos nuestro espectáculo ORATORIO . Una delegada de Nacy se presentó un día en Sevilla con Monleón, vieron un ensayo , Monleón publicó en Triunfo- extra de Cine- un artículo y la Mademoiselle francesa nos invitó al Festival, recibida que hemos ahora la confirmación oficial por el director y ~~la~~ el anuncio de una próxima visita de ellos- el día 28 de este mes- para volver a ver el espectáculo en vistas a la organización técnica.

2ª Como sería muy interesante que nosotros lleváramos estudiado algo de nuestro próximo espectáculo de Andalucía en el que tu -te obligamos- a colaborar, esta carta lleva el signo de la exigencia: ¿ cuándo nos vas a mandar tus escritos sobre ellos ? Aquí en el grupo se esperan con gran interés. Igualmente los de Miguel Angel. Como no sé la dirección no le puedo urgir. ¿ qué pasa ?

Mucho nos gustaría que te vinieras ahora unos días a Lebrija, que estuvieras tranquilo aquí -te lo prometemos, solo unos ratos de noche para beber del gran vino lebrijano y charlar, que vieras nuestro espectáculo, que lo pondremos privadamente el día 28 Diciembre , 9 noche, o los días 1 y 3 públicamente , si las autoridades y sus efectos lo permiten .


Un saludo muy grande de la comunidad lebrijana,  
un abrazo de

*Juan Beníte*

  
**MINISTERIO  
DE  
INFORMACION Y TURISMO**

HOJA N.º \_\_\_\_\_

p. 1398-68  
Expte. nº 6-68






MARCELO GARCIA CARRION, JEFE DEL REGISTRO NACIONAL  
DE TEATROS DE CÁMARA O ENSAYO Y AGRUPACIONES ESCÉNICAS NO PROFESIONALES,

Mod. 104 bis

**C E R T I F I C O:** Que con esta misma fecha se ha inscrito en el Registro Nacional de Teatros de Cámara o Ensayo y Agrupaciones Escénicas de carácter no profesional, instituido bajo la dependencia de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, el Grupo de Teatro — "TEATRO ESTUDIO LEBRIJANO" cuyo domicilio social radica en Plaza de España, Lebrija (Sevilla).

Lo que a todos los efectos que determinan las Ordenes del Ministerio de Información y Turismo de 25 de Mayo de 1.955 (B.O. del Estado núm. 196, de 15 de julio de 1.955), y la O.M. de 30 de mayo de 1.962 hago constar en Madrid, a veintiocho de mayo de mil novecientos sesenta y ocho.

  
  
 SECCION



A:



ASUNTO: INFORMACION SOBRE LA AGRUPACION "TEATRO ENSAYO ALBABEÑO"

En cumplimiento a lo interesado sobre origen y actividades de la agrupación "Teatro ensayo Albabeño", se comunica que su constitución fue autorizada en Sevilla en fecha 18-2-71, y desde entonces se ha limitado a actuar con preferencia en la localidad de La Algaba -Sevilla-.

En la actualidad de la Directiva originaria sólo que dan el Director del Grupo Manuel VELAZQUEZ CLAVIJO, nacido en La Algaba, el 14-4-46, hijo de Manuel e Isabel, soltero, Licenciado en Psicología, y con domicilio en el pueblo de su naturaleza en calle Cervantes num. 7. Secretaria-Tesorera, Teresa BUEÑO TORRES, nacida el 28-11-50 en La Algaba, hija de Manuel y Dolores, soltera, Administrativa, con domicilio en calle General Prim, 5.

Ambos observan buena conducta en todos los aspectos y carecen de toda clase de antecedentes desfavorables en los archivos de la Guardia Civil y Ayuntamiento del pueblo de su nacimiento, así como en los de la Jefatura Superior de Sevilla, no conociéndoseles actividades de carácter político-social de clase alguna.

Los miembros de la agrupación se caracterizan por sus inquietudes sociales, considerándose que dicho Grupo Teatral tiene un matiz progresista.

La agrupación ha sido subvencionada por el Ayuntamiento de La Algaba y para sus ensayos utilizan unas veces la Sala Parroquial y otras el Castillo de dicho pueblo, que para estos fines le cede la alcaldía.

El motivo de la subvención es como ayuda a la divulgación del teatro, comprometiéndose por su parte dicha agrupación a hacer representaciones en los distintos barrios de dicha población. Es de destacar que en dichas representaciones y siempre en primera fila, asisten individuos caracterizados por sus ideas comunistas, si bien es de significar, que los componentes del Grupo, no tienen relación alguna con los mismos, siendo todos ellos de buena conducta y ajenos a toda actividad política.

Hasta el momento, sólo se han escenificado dos obras,



CENTRE INTERNATIONAL DE RECHERCHE THEATRALE  
9, RUE DU CIRQUE PARIS VIII<sup>e</sup> TEL. 359 13-33+

26.5.89

Dear Miguel Romero,

I'm sorry - too  
much work even for  
short trips.

We'll see again in  
the future - for now,  
thank you for being  
so persistent.

Best wishes to  
your work. Wee Brook

Generated by CamScanner from intsig.com

JUEVES, 13 de junio de 1985

**ATENTADOS TERRORISTAS EN UN DÍA HISTÓRICO PARA ESPAÑA**

# A las 20.53 de ayer España firmó el tratado de adhesión a la Comunidad Económica Europea

"Nadie, mediante la coacción o la violencia, podrá torcer ese propósito de paz", afirmó Felipe González

**LUIS F. FIDALGO / ANDRÉS ORTEGA Madrid 13 JUN 1985**

A las 20.53 de ayer, España firmaba, definitivamente, el tratado de adhesión a la Comunidad Económica Europea (CEE) y acababa con una larga etapa de aislamiento del Viejo Continente. El presidente del Gobierno, Felipe González, protagonizaba la firma en un acto lleno de protocolo y no exento de tensión por los nuevos hechos que el terrorismo protagonizó ayer. El presidente González introdujo a última hora una frase en su discurso, con la que lo culminó: "España aportará su esfuerzo a la concreción de una Europa de la paz y de la justicia. Nadie, mediante la coacción o la violencia, podrá torcer ese propósito de paz". Por la mañana, en la capital portuguesa se había celebrado un acto similar. Pendiente de la ratificación parlamentaria, la Comunidad Europea pasó ayer de 10 a 12 miembros.

Una nueva página se giró ayer en la historia del continente europeo. España y Portugal se convirtieron en países miembros electos de la Comunidad Económica Europea, a falta de la ratificación parlamentaria para confirmar su plena pertenencia a una institución única en el mundo. A las 11.30 horas de ayer en Lisboa y a las 20.53 horas en Madrid, los *doce* ponían su histórica firma al pie del Tratado de Adhesión. "Estamos hoy aquí sancionando la participación de mi país en el proyecto común europeo. Ésto representa una responsabilidad para todos nosotros, y los gobiernos españoles sabrán cumplir el compromiso europeo de España", dijo el Rey Juan Carlos I en la magna ocasión, en la Sala de Columnas del Palacio Real. "Vivimos un gran día para España y Portugal... vivimos un gran día para Europa", añadió el Rey, único jefe del Estado presente en el acto, de los que ya se puede calificar como los *doce*.

De *diez* a *doce* no se trata de una simple suma, consideró en su discurso el actual presidente del Consejo Europeo de jefes de Estado y de Gobierno de la CEE, el italiano Bettino Craxi, hablando de las nuevas fuerzas, la nueva voluntad, la nueva inteligencia que se unen a nosotros, para "hacer avanzar el proyecto de la unificación que tendrá un efecto multiplicador y de estímulo". Craxi se dirigió al Rey para manifestarle que "su gran nación completa hoy un proceso que testimonia de la sabiduría, la tenacidad y la amplitud de miras del pueblo y del Gobierno español".

Prueba de que España y Portugal ya no son simples países terceros frente a la CEE, sino miembros en la sala de espera de la ratificación parlamentaria, es la invitación de Craxi en nombre de los *diez*, al presidente del Gobierno español, Felipe González, y al primer ministro portugués Mario Soares, para participar en la *cumbre* europea de Milán, del 28 al 29 de junio. A esta *cumbre* se refirió el presidente del Gobierno italiano cuando habló del

debate sobre el futuro institucional, tecnológico, económico y social que tendrá lugar en esa ocasión "con espíritu constructivo y con un empeño renovado".

Para Craxi, el acontecimiento de ayer en Lisboa y Madrid "marca una nueva página en la historia de nuestro continente" y la firma de la adhesión "no es un punto de llegada sino un punto de partida". Nadie, sin embargo, en los discursos oficiales en Madrid o Lisboa se refirió ayer a la fecha del 1 de enero de 1986 para el ingreso ibérico. Quizá porque se dé por asumida.

En este momento histórico para España y Europa, ni el Rey, ni Felipe González, ni Bettino Craxi, ni su ministro de Asuntos Exteriores, Giulio Andreotti, ni el presidente de la Comisión Europea, Jacques Delors, olvidaron mencionar las relaciones con los países de habla hispana, de la cuenca del Mediterráneo y de África. "Una Europa cerrada, desdeñosa de lo ajeno, sería menos Europa", manifestó el Rey.

### **Telegrama de Reagan**

Ronald Reagan, presidente de los Estados Unidos, remitió un telegrama al Rey Juan Carlos en el que afirmaba: "Majestad: mi más calurosa felicitación por la llegada de este día tan deseado para la historia española y europea. Vemos la entrada de España en la Comunidad Europea como uno de los sucesos más significativos hasta el momento en el largo y duro, pero noble esfuerzo para unir más fuerte todavía las democracias de Europa, meta que ha tenido, desde el comienzo, nuestro más firme apoyo. Nos alegramos con el pueblo español en este día histórico".

A las 20.40 horas, las delegaciones nacionales fueron llamadas una a una para poner su firma en los lujosos textos de rebordes rojos, comenzando por la actual Presidencia del Consejo comunitario, Italia, y siguiendo así por el orden alfabético que predomina en la CEE con los nombres de los países en sus lenguas nacionales.

Y si en Lisboa se empezó por Bélgica, el primero que puso su firma en Madrid fue Bettino Craxi, y los últimos los irlandeses. Después le tocó el turno a Portugal, cuya delegación, al ser llamada, recibió grandes aplausos por parte de los presentes. Pero más grandes, en Madrid, fueron, a las 20.53, para la parte española. Las firmas que se pusieron corresponden a Felipe González, presidente del Gobierno; Fernando Morán, ministro de Asuntos Exteriores; Manuel Marín, secretario de Estado para las Relaciones con la CEE, y Gabri el Ferrán, embajador español ante la Comunidad.

El acto madrileño resultó mucho más cargado de protocolo que el de Lisboa, compartimentando más la gente en el Palacio de Oriente que en el monasterio de Los Jerónimos. Y desde luego, en opinión de los periodistas acreditados en Bruselas, nacionales y extranjeros, esta. firma careció de la verdadera emoción que caracterizó aquel acuerdo histórico de la madrugada del 29 de marzo pasado, que hizo posible lo que ocurrió ayer. Tras la firma, el presidente del Gobierno, Felipe González, afirmó que, tras las primeras elecciones democráticas celebradas en España en 1977, los representantes del pueblo español tuvieron "razón al prestar nuestro apoyo unánime a la candidatura de España al Mercado Común".



### Alusión al terrorismo

Fue precisamente en Portugal donde el ministro Asuntos Exteriores francés, Roland Dumas, reconoció que Francia "ha bloqueado durante años la negociación con España para conseguir satisfacer sus intereses". Miembros del equipo negociador español, presentes en el acto de la firma del tratado de adhesión, corroboraron una vez más la "constante actitud francesa de poner obstáculos a la negociación hispano-comunitaria".

Al final de su discurso, Felipe González añadió una frase improvisada referente a los actos terroristas que ocurrieron ayer. "España aportará su esfuerzo a la concreción de una Europa de la paz y de la justicia. Nadie mediante la coacción o la violencia podrá torcer ese propósito de paz". Esta frase final fue acogida con aplausos por parte de los presentes en la ceremonia. Tras estos actos, 132 invitados de honor pasaron a cenar en el comedor de gala del mismo palacio.

El acto no estuvo exento de cierta tensión. Tras el atentado por la mañana a un coronel del ejército, se temía algún acto terrorista más en el mismo Palacio Real. Artificieros de la policía, acompañados de perros especialmente adiestrados, registraron minuciosamente todas las dependencias del Palacio Real, escenario de la firma. El grupo de artificieros se unió a los más de 2.000 policías que durante todo el día de ayer realizaron las misiones de vigilancia y seguridad previstas por el Ministerio del Interior.

Un helicóptero de las fuerzas de seguridad sobrevoló también la zona de Palacio, que permanecía cerrada al tráfico horas antes de la llegada de las delegaciones e invitados a la ceremonia.

Pese a estas excepcionales medidas de seguridad, la Guardia Real, destacada en Palacio y vestida con uniforme de gala, no interrumpió su normal actividad y realizó a las horas previstas los cambios de guardia habituales.

Hoja censurada

Modelo 210

A RESERVA DEL VISADO DEL ENSAYO GENERAL

MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO  
DIRECCION GENERAL DE ESPECTACULOS

DIRECCION GENERAL DE TEATRO Y ESPECTACULOS  
JUNTA ORDENACION OBRAS TEATRALES  
**AUTORIZADA UNICAMENTE  
PARA MAYORES DE 18 AÑOS**

Expte. núm. 464-74  
1.

Vista la instancia suscrita por Sr. D. José M<sup>a</sup> Rodríguez  
con fecha 22 de Diciembre de 1.976

CONSIDERANDO:

Esta Dirección General ha resuelto **AUTORIZAR**  
la obra titulada PARSANTES Y FIGURAS DE UNA COMEDIA MUNICIPAL, original  
de Cervantes, A. de Rojas y Quiñones, adaptación de Antonio Andres Lapeña  
que ha de representar la Compañía DEL MEDIODIA  
bajo las condiciones que se establecen al dorso.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y demás efectos.

Madrid, 22 de Diciembre de 197 6  
EL DIRECTOR GENERAL,  
*[Firma]*

Sr. Director de la Compañía DEL MEDIODIA

Documento Guía de Censura, Ministerio de Información y Turismo, 1976



**Eliminada la censura**

## **LIBRE PRESENTACION DE LOS ESPECTACULOS ARTISTICOS**

MADRID, 3. (Efe.) — La libre representación de espectáculos artísticos y teatrales no tendrá otros límites, por razón de la propia naturaleza y contenido del espectáculo y sin perjuicio de las correspondientes normas de calificación, que los que resulten del ordenamiento legal vigente.

Así se indica en el real decreto del Ministerio de Cultura sobre libertad de representación de espectáculos teatrales, dictado con fecha 27 de enero y que publica hoy el Boletín Oficial del Estado.

La disposición señala también que la Dirección General de Teatro y Espectáculos calificará los espectáculos teatrales y artísticos atendiendo a la edad de los públicos que puedan tener acceso a la representación, y que cuando se considera que esta, por su temática o contenido, puede herir de modo especial la sensibilidad del espectador medio, se acordará que sea calificada con un ana-

grama especial y con las advertencias oportunas para el público.

La calificación de los espectáculos, que no surtirá otros efectos que los meramente administrativos, deberá insertarse obligatoriamente en la publicidad de los mismos difundida por cualquier medio, y habrá de darse a conocer a los espectadores en lugar bien visible de las taquillas del lugar donde tenga lugar la representación.

Para estos fines se crea en la Dirección General de referencia la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, integrada por directivos de aquella y vocales, en número no superior a veinte, nombrados entre personas idóneas a propuesta del director general. En el seno de este organismo se constituirá una subcomisión de valoración, que será el órgano asesor en orden a la protección y fomento de los espectáculos teatrales y artísticos de especial calidad.